SAN AGUSTÍN

SOBRE LA MÚSICA

SEIS LIBROS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

SOBRE LA MÚSICA

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 359

SAN AGUSTÍN

SOBRE LA MÚSICA

SEIS LIBROS

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE

JESÚS LUQUE MORENO

Y

ANTONIO LÓPEZ EISMAN



EDITORIAL GREDOS

Asesores para la sección latina: JOSÉ JAVIER ISO y JOSÉ LUIS MORALEJO.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por ANTONIO MORENO HERNÁNDEZ.

López de Hoyos, 141. Madrid
www.editorialgredos.com

Depósito Legal: M. 11430-2007
ISBN 978-84-249-2864-3

INTRODUCCIÓN

1. *San Agustín y las «disciplinas»*

> Por el mismo tiempo en que estuve en Milán, dispuesto a recibir el bautismo, hice también el intento de escribir unos libros de las «Disciplinas», a base de interrogar a los que conmigo estaban y no se hallaban muy lejos de intereses de este tipo; ansioso bien de llegar, bien de conducir a pasos, por así decirlo, certeros a lo incorporal a través de lo corporal.
>
> Mas de tales disciplinas, sobre la gramática pude concluir un solo libro, que después perdí de nuestro armario, y sobre la música seis volúmenes, cuanto atañe a esa parte que se llama el ritmo. Mas esos mismos seis libros los escribí ya bautizado y ya de regreso a África desde Italia; en efecto, esa disciplina en Milán sólo la había empezado.
>
> En realidad, sobre las otras cinco disciplinas allí de forma similar comenzadas, sobre la dialéctica, sobre la retórica, sobre la geometría, sobre la filosofía, sólo los principios quedaron, y hasta ésos los perdimos; mas estimo que estarán en manos de algunos[1].
>
> Al inicio de nuestro ocio, cuando de cuidados mayores y más necesarios estaba libre el espíritu, quise entrenarme *(proludere)* a base de estos escritos por los que me has mostrado tu interés, cuando conseguí escribir sobre el solo ritmo seis libros; y sobre el *mélos* confieso que me disponía a escribir otros, quizás seis, cuando esperaba que ocio iba a seguir habiéndolo. Pero, después de que me fue puesto encima el fardo de los cuidados eclesiales, todos aquellos deleites huyeron de mis manos, hasta el punto de que ahora ni siquiera el propio códice lo encuentro, una vez que tu voluntad, y no petición sino mandato, no puedo despreciarla[2].

Pocas veces en la literatura antigua podemos contar con una información tan de primera mano como la que sobre su propia producción ofreció a la posteridad San Agustín (354-430 d. C.)[3] en sus *Retractationes* (428 d. C.) o en esta carta, que se fecha en torno a los años 408 o 409. En lo que aquí nos interesa, el tratado *Sobre la música*, nos da el autor datos sobre el contenido, más restringido de lo que haría suponer el título, sobre las fechas y el modo de su composición, sobre su presentación en forma de

diálogo[4], sobre las circunstancias y el método con que fue llevado a cabo, sobre los avatares que luego sufrió el original, sobre el proyecto cultural en que se enmarca[5] y sobre el fin último con el que fue concebido; en este sentido añadirá un poco más adelante, dentro de la misma obra:

> Luego[6], según recordé más arriba, escribí los seis libros sobre música, de los cuales el sexto se hizo por sí mismo notar, toda vez que en él se le da vueltas a una cuestión digna de conocimiento: cómo llegar desde los números corporales y espirituales, pero mudables, a los números inmutables, que ya están en la propia verdad inmutable, y cómo así las cosas invisibles de Dios se contemplan, entendidas a través de las que han sido hechas. Esto los que no lo pueden hacer y, sin embargo, viven de la fe de Cristo, llegan a contemplar dichas cosas con particular certeza y felicidad después de esta vida. Los que, en cambio, lo pueden hacer, si les faltara la fe de Cristo, que es el único mediador entre Dios y los hombres, con toda su sabiduría perecen[7].

Dejando por ahora a un lado esta peculiar relación, reconocida por el propio San Agustín, entre el libro último y los anteriores, volvamos al primer texto. De él se deduce que el *Sobre la música* junto con el *De grammatica* se sitúa aparte de los demás escritos sobre las otras cinco disciplinas; son los dos únicos tratados terminados, mientras que los demás no pasaron de un esbozo preparatorio.

Del tratado gramatical la tradición manuscrita nos ha legado dos redacciones o recensiones, una más extensa[8] y otra más breve[9]. Consiste en un sucinto estudio morfológico de las partes de la oración, en la línea de Donato, y sin más interés intrínseco que el que en los códices aparece atribuido a San Agustín. Aun así, en ninguno de sus dos formatos responde a lo que de su *De grammatica* dice el santo en el pasaje de las *Retractaciones:* no se presenta en forma de diálogo ni ofrece síntomas de hallarse planteado con un horizonte filosófico trascendente. Por si fuera poco, ambas recensiones no parecen tampoco relacionarse entre sí como si una fuera abreviación de la otra. Así las cosas, si hay que considerar apócrifos los dos escritos por encima de lo que dicen los códices, si hay que pensar en la obra de un gramático también de nombre Agustín o si representan dos resúmenes del *De grammatica* agustiniano, hechos por dos gramáticos distintos, resulta imposible determinarlo. Con todo, esta tercera hipótesis cobra visos de verosimilitud si se atiende al testimonio de Casiodoro[10], según el cual en su época existía un breviario de gramática cuyo autor era San Agustín, y, sobre todo, si se tiene en cuenta el caso de la *Epitome artis musicae*, de la que enseguida hablaremos, un resumen más o menos literal de los cinco primeros libros del *Sobre la música*, donde también se han perdido tanto la forma dialogada como los planteamientos filosóficos.

De los demás tratados, que no pasaron de los *initia* o *principia*, toda vez que el propio San Agustín habla de su difusión fuera ya de control por parte suya, no hay que descartar, en principio, la posibilidad de que algo nos haya llegado, disperso entre la

tradición manuscrita. No tenemos noticia alguna de los relativos a las disciplinas «matemáticas»: la aritmética, la geometría y la astronomía; sí, en cambio, de los correspondientes a la retórica y a la dialéctica. Conocemos, en efecto, un breve opúsculo, *Principia dialecticae*[11], que ciertos códices atribuyen a San Agustín; su autenticidad no es segura, aunque, dados, sobre todo, los puntos de contacto que el escrito presenta con otras obras agustinianas, como *De magistro* o *De doctrina christiana*, no se descartan por completo hipótesis como la de que responda a los apuntes previos de San Agustín con vistas a la redacción posterior de un tratado o la de que se trate de un resumen de dichos apuntes hecho por un rétor posterior. Conocemos asimismo unos *Principia rhetorices*[12], que el *Codex Bernensis* 363 presenta como obra de San Agustín, y que, al igual que los anteriores, no pasa de ser una breve exposición inacabada de los principios más generales de la retórica. La autenticidad agustiniana parece aquí menos probable[13].

En resumidas cuentas, no se descarta por completo la posibilidad de identificar estos restos con los *principia* de que habla el santo en el pasaje mencionado de las *Retractaciones*, en la idea de que dichos *principia* fuesen esbozos o esquemas que luego no hubiese llegado a desarrollar; lo cual no impide pensar que, sobre todo en lo que respecta al *Ars grammatica*, pudiese tratarse de un compendio posterior. Pero en las demás disciplinas no es completamente imposible[14] que los esbozos más o menos desarrollados escaparan de manos de San Agustín y que, fuera ya de su control, se difundieran en el ámbito escolar, bien íntegros, bien abreviados, e incluso que en dicho ámbito fueran objeto de reelaboraciones por parte de maestros y discípulos. Tal pudo ser el caso del *De arte grammatica* y tal parece que fue el de los *Principia rhetorices* y el de los *Principia dialecticae*[15].

Así, pues, la música resultó privilegiada sobre sus disciplinas hermanas en la difusión y transmisión de los escritos que a ellas dedicó San Agustín, los *disciplinarum libri*; doblemente privilegiada. Si compartió con la gramática el honor de que el santo llegara a terminar un tratado completo sobre cada una de ellas, tuvo luego indudablemente mejor fortuna; en efecto, a pesar de los avatares sufridos por el original en vida del propio autor[16], la tradición fue cuidadosa con los seis libros *Sobre la música*., haciéndolos llegar hasta nosotros, cosa que no hizo con los correspondientes *De grammatica;* además, la misma tradición nos ha legado los *Praecepta artis musicae*, un epítome de los cinco primeros libros, obra sin duda de un compilador que fue recogiendo, abreviando e hilando los fragmentos hasta darles forma de libro claro y sistemático.

El momento en que esto se hizo no es fácil determinarlo; aunque no hay ninguna fuente anterior a época carolingia, parece que fue en fecha temprana, dada la frecuente coincidencia de sus lecturas con las de los manuscritos más antiguos del *Sobre la música*. Se los podría remontar incluso a los años del propio San Agustín, reconociéndolos en el mismo contexto en el que, como acabamos de ver, testimoniado incluso por las propias

palabras del autor, se desarrollaron sus demás escritos sobre las disciplinas[17].

2. *San Agustín y la música*

San Agustín, en la línea generalizada entre los Padres de la Iglesia, adopta ante la música una postura en buena parte ambigua; por supuesto, ante la música «práctica», pero también, aunque en otro sentido, incluso ante la teórica, si ésta se plantea en el plano de la mera curiosidad erudita, sin otras miras más elevadas[18].

Ambigua, en efecto, es su actitud frente a la práctica del canto, de la ejecución instrumental o de la danza y frente a los efectos que producen en el que los escucha o contempla, que pueden ir desde el más rastrero hedonismo a la elevación religiosa en el ámbito de la liturgia; San Agustín, en efecto, ante esta música «práctica» no termina de adoptar una postura uniforme: si, de un lado, confiesa su pasión juvenil por el canto, de otro, reconoce los peligros de dejarse llevar por la sensualidad de la música:

> «Los placeres de los oídos me habían enredado y subyugado con particular tenacidad, pero Tú me desataste y me liberaste»[19];

la música práctica, por tanto, como fuente de placer, puede esclavizar; la especulación musical, en cambio, como toda ciencia, es liberadora.

Con todo, su inclinación natural[20] lo lleva a considerar provechoso el canto dentro de la liturgia cristiana, incluso en contra de algunas opiniones de su tiempo. Este texto quizá resuma mejor que ningún otro su posición:

> A veces, sin embargo, más cauteloso de la cuenta ante esta falacia, me salgo del camino con mi excesiva severidad... hasta el punto de que todas las melodías de las suaves cantilenas con las que se ejecuta en las celebraciones el psalterio de David quisiera apartarlas de mis oídos y de los de la propia asamblea eclesial; y me parece más seguro lo que recuerdo que con frecuencia se me ha dicho de Atanasio, el obispo de Alejandría[21], el cual al lector del salmo lo hacía entonar con una inflexión de voz tan mesurada que quedaba más vecino de uno que declama que de uno que canta. Con todo, sin embargo, cuando rememoro mis propias lágrimas, las que derramé al son de los cantos de la asamblea eclesial en los albores de mi fe recobrada, y ahora el propio hecho en sí de que me conmuevo no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando con voz transparente y convenientísima 'modulación' se cantan, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre. Y así fluctúo entre el peligro de su placer y la experiencia de su salubridad... Sin embargo, cuando me acaece que me conmueve más abiertamente el canto que la cosa que se canta, confieso que cometo un pecado digno de castigo y entonces preferiría no oír al que canta; ¡he aquí en que punto estoy![22].

He aquí, pues, la confesión por parte de Agustín de sus propias contradicciones ante el hecho musical. Según estas *Confesiones*, es a través de la religión como se consigue

romper las ataduras sensuales de la música (la música práctica). Pero esta liberación es distinta de la que proporciona el conocimiento científico de esa misma música (la música especulativa). Se trata, por tanto, de dos caminos de liberación distintos, que, sin embargo, ya en San Agustín terminan siendo convergentes, como llegarían a serlo después de forma habitual.

El aprecio del santo por esta especulación musical, por esta música «teórica», la verdadera, está fuera de toda duda. Pero también aquí manifiesta sus reservas; es una ciencia humana y, como tal, ya desde Platón, tiene la doble cara que implica el hallarse supeditada a la suprema sabiduría, a la búsqueda del Bien: si frente a este saber supremo carece en sí misma de importancia, tiene, en cambio, el gran valor de ser uno de los pasos previos necesarios para llegar a él.

En tiempos de San Agustín siguen en plena vigencia dos aspectos o componentes esenciales de esa antigua ciencia musical: su vertiente ética o psicológica y su vertiente cósmica o metafísica, dos facetas que en el fondo son simplemente dos manifestaciones de una misma realidad, la naturaleza aritmética, numérica, de la propia música. Aunque discutida a veces desde la óptica de otras actitudes filosóficas, la doctrina pitagórico-platónica sobre la implicación que tanto en la estructura psicosomática del hombre (el microcosmos) como en el orden sistemático del universo (el macrocosmos) tiene dicha estructura numérica, que la música expresa y hace sensible, se mantiene en pleno vigor a todo lo largo y lo ancho del mundo romano.

Cicerón, por ejemplo, tras las huellas de la *República* platónica, elevando los ojos al cielo, donde sus oídos creían percibir la música de las esferas, había expuesto su visión del más allá y de la gloria inmortal del alma en clave cívica; con estas palabras cerraba el relato del «sueño de Escipión»:

> Ésta es, en efecto, la naturaleza y la fuerza propia del alma, que, si es la única de entre todas las cosas que se mueve a sí misma, es con certeza no nacida y es eterna. (29) Esta alma ejercítala tú en las mejores cosas. Son, a su vez, las mejores las preocupaciones por la salud de la patria, por las que movida y ejercitada el alma conseguirá volar más velozmente hasta esta su sede y morada propia; y esto lo hará con más celeridad si ya entonces, cuando está encerrada en el cuerpo, se eleva hacia fuera y, contemplando las cosas que están en el exterior, se abstrae lo más posible del cuerpo. En efecto, las almas de aquellos que se entregaron a los placeres del cuerpo y que como una especie de servidores de éstos se mostraron y, a impulso de los instintos, que obedecen a los placeres, violaron las leyes de los dioses y de los hombres, una vez deslizadas fuera de los cuerpos, en tomo a la tierra revolotean y a este lugar (el cielo) no regresan sino después de muchos siglos de zarandeo[23].

Entre los cristianos no tardarán en aparecer concepciones similares, ya, por supuesto, en clave de la fe y de la nueva escatología. Es más, esta concepción metafísica de la música, como armonía[24] del hombre y, en general, del universo, que se manifiesta con especial esplendor en el cielo, no les venía sugerida a los cristianos sólo por la

tradición greco-romana; se la insinuaba también en cierto modo la tradición judía. En efecto, en la cultura semita que refleja la Biblia parece consolidada también la idea de la estructura y funcionamiento armónicos del universo, que se reconocen de modo especial en el cielo y en todo lo que allí se puede observar[25]. Todas estas concepciones judías acerca de la armonía de los cielos como manifestación suprema de la perfecta organización del universo tienen para nosotros el doble interés de lo que representan en sí mismas y del indiscutible peso que tuvieron luego en el posterior desarrollo de la idea de la música del universo (la *musica mundana* de Boecio) entre los cristianos.

Destaca en la Biblia, cuando se hace alusión a estas maravillas del mundo y de los cielos, un componente de júbilo, de exaltación, que ya se reconoce en la que puede ser una de las más antiguas referencias al tema, la del *Libro de Job*[26], un pasaje donde (v. 7) los «hijos de Dios» que junto con los astros le entonan sus alabanzas, parecen identificables con los ángeles; algo que se hará habitual en el pensamiento judío de época tardía, al menos en aquellos sectores especialmente próximos, como otros grupos cristianos, al ámbito del gnosticismo; una confusión o identificación entre ángeles y cuerpos celestes que será muy habitual entre los escritores medievales sobre el tema[27]. Particularmente significativos resultan en este sentido un par de conocidos pasajes de los Profetas (ISAÍAS 6, 1 y EZEQUIEL 1, 1), de los que luego se haría eco San Juan en su *Apocalipsis* (4, 6 ss.), texto éste que se halla en la base del «trisagio», de tan hondo arraigo en la liturgia cristiana: la triple alabanza a Dios, cuya gloria llena los cielos y la tierra, el *Sanctus* de la misa.

En el siglo primero Filón de Alejandría habla de los conocimientos astronómicos y de las prácticas y creencias astrológicas de los caldeos: ellos —dice— han sabido ensamblar («armonizar»: *harmozómenoi)* las cosas que hay sobre la Tierra con las que están arriba, las cosas del cielo con las de la superficie, y han mostrado cómo a base de proporciones de la música *(dià mousikês lógōn)* tiene lugar la más melodiosa de las consonancias en el universo *(tȅn emmelestátēn symphōnían toû pantòs)*, en virtud de la comunidad y simpatía de sus partes unas con otras, partes que, aunque separadas en diferentes lugares, no tienen una morada distinta, dado su parentesco[28]. No se puede negar que esta idea del origen oriental de la doctrina sobre la armonía del universo pudo haberle llegado a Filón no tanto por su condición de judío cuanto por su profunda incardinación en la cultura griega. Pero no se descarta tampoco la posibilidad de reconocer a este propósito en la cultura judía rasgos orientalizantes[29] y elementos más o menos próximos a las cosmologías de los primeros filósofos griegos.

Filón, dadas sus profundas convicciones platónicas, habla de la armonía del universo desde la óptica pitagórico-platónica. Así lo hace, por ejemplo, cuando comenta el relato del *Génesis* sobre la creación del mundo, reinterpretándolo desde la numerología pitagórica: de acuerdo también con dicha base numérica se mueven en el cielo los astros,

que, en cuanto que portadores de luz, se ofrecen ante todo a la vista, el más noble de los sentidos, en una danza rítmica de acuerdo con las leyes de la música. El hombre, con el que culmina el proceso creador, pudo luego observar el universo y tomarlo como paradigma para su música terrena[30].

Toda esta curiosa mezcla entre platonismo y judaísmo en la consideración de la armonía musical del universo pone de manifiesto el sincretismo típico de la cultura alejandrina; para nosotros además tiene el interés de constituir un ejemplo o precedente de lo que iba a ser una de las actitudes de los Padres de la Iglesia en su incorporación de la tradición pitagórico-platónica al pensamiento cristiano.

Aún de modo más claro y radical expresó esta actitud en el siglo II d. C. Numenio[31], que, a pesar de que probablemente no era cristiano, reconsideró las doctrinas judías y cristianas desde la óptica platónica; su actitud y sus ideas tuvieron un peso considerable entre muchos escritores posteriores[32] en esta confrontación entre la tradición pitagórico-platónica y el cristianismo. «¿Qué, en efecto, es Platón sino Moisés hablando en griego ático?» había escrito abiertamente, según informan primero Clemente de Alejandría (s. II-III)[33] y tras él Eusebio de Cesarea (s. IV)[34] y Teodoreto (s. IV-V)[35]. Desde esta óptica, por tanto, la sabiduría de Platón y de Pitágoras remontaba en último término a los judíos, a la Biblia; sus ideas sobre la armonía universal no eran otras que las del *Génesis* o las de los *Salmos* de David[36].

Si en la cultura greco-romana era habitual relacionar a los dioses (y lo maravilloso) con el cielo y referirse a ellos como «celestiales», «los del cielo *(ouraníoi / caelestes)* o «los de arriba» (*hypsistoi / superi*), en el lenguaje bíblico se identifica sistemáticamente a Dios con el cielo y se habla con frecuencia del «dios altísimo» (*Deus altissimus: Gen*. 14, 18, *Esth*. 16, 16; *Iob*, 31, 28; etc., etc.) o simplemente se alude a Dios como el «Altísimo» *(Altissimus: Num*. 24, 17; *Deut*. 32, 8; *Salm*. 9, 3; etc., etc.); es, en efecto, en las alturas del cielo (*altissima -Dei-)* donde reside su espíritu y donde se manifiesta con particular esplendor su gloria *(Sabiduría* 9, 17; *Ecl*. 26, 21); «gloria a Dios en lo más alto»; *Luc*. 2, 13-14), «hosanna en lo más alto» *(Mat*. 21, 9).

No es, por tanto, de extrañar que el autor[37] de la carta a los Colosenses los aleccionara en términos similares *(Col*. 3, 1-4) a buscar y saborear las cosas de allá arriba; o que SAN MATEO (6, 9-10; cf. también *Luc*. 11, 2) recogiera como fórmula ideal de oración, la propuesta por Jesús, «Padre nuestro, que estás en los cielos... Hágase tu voluntad tal como en el cielo también en la tierra».

Con tales premisas es normal que San Agustín se exprese en los siguientes términos, por lo demás, absolutamente próximos a los de Cicerón que veíamos antes:

> No miremos mal, por tanto, las cosas inferiores a lo que nosotros somos; y a nosotros mismos con el apoyo de Dios y Señor nuestro ordenémonos entre aquellas cosas que están por debajo de

nosotros y aquellas que están por encima de nosotros, de tal modo que no experimentemos el choque de las inferiores y, en cambio, nos deleitemos con sólo las superiores. El deleite, en efecto, es como el peso del alma. El deleite, entonces, ordena el alma. *Donde, en efecto, esté tu tesoro, allí estará también tu corazón*. Donde el deleite, allí el tesoro; y, a su vez, donde el corazón, allí la dicha o la desgracia[38].

San Agustín, por tanto, es un buen ejemplo de esta interpretación ascética y teológica de los aspectos cosmológicos y los principios metafísicos, aritméticos, de la música pitagórico-platónica por parte de los Padres de la Iglesia; lo es muy en especial en el libro sexto de su tratado *Sobre la música:*

> ¿Cuáles son, verdaderamente, las cosas superiores sino aquéllas en las que permanece la igualdad suprema inquebrantada, inmutable, eterna? Donde no hay tiempo alguno, porque no hay mutabilidad ninguna; y de donde los tiempos se fabrican y se ordenan y se someten a medida a imitación de la eternidad, mientras la rotación del cielo vuelve al mismo punto y llama de nuevo al mismo punto a los cuerpos celestes; y en los días y meses y años y lustros y demás ciclos de los astros obedece a las leyes de la igualdad y de la unidad y de la ordenación. Así, sometidas a las celestes, las cosas terrenales asocian los ciclos de sus tiempos con su «numerosa»[39] sucesión al, por así decirlo, canto de la universalidad[40].

En el *De Trinitate*[41] equipara Agustín la armonía del universo con la redención del hombre y afirma que el intervalo de octava hace llegar al oído mortal, incluso al de los no expertos en música, el significado de dicho misterio. En el *De ordine* son continuas las referencias a la armonía, al número:

> ya en la música, en la geometría, en los movimientos de los astros, en la necesidad de los números, el orden hasta tal punto se enseñorea que si alguien deseara ver, por así decirlo, su fuente y el propio santuario suyo, o en estas cosas lo encuentra o a través de estas cosas, sin extravío alguno, hasta allí es conducido[42].

En efecto, mediante ésas y las demás disciplinas liberales la razón observa y analiza la ordenación sistemática de las cosas del mundo y el alma se eleva a la comprensión de las cosas divinas[43]; un terreno en el que San Agustín reconoce expresamente el extraordinario mérito de Pitágoras y sus enseñanzas[44].

3. *El programa científico de San Agustín*

San Agustín, por tanto, se halla, en este como en otros muchísimos aspectos, plenamente inmerso en la herencia cultural greco-romana: formado en el sistema de la gramática (la lengua y la literatura) y la retórica, conocía tanto su estructura teórica como

sus recursos prácticos y, de acuerdo con la tradición escolar romana, había aprendido al menos los rudimentos de la lengua griega. Todavía en su época el ideal del hombre culto no era otro que el ideal del orador, aun cuando por efectos de la decadencia aquella cultura de época clásica tuviera ya un carácter escolar y un cierto aire mundano.

Tiene, por otra parte, esa cultura[45] como componente básico la erudición, según el programa que venía prescrito al orador por la tradición ciceroniana; una erudición que, aun sometida a la elocuencia, no deja de mantenerse como centro de interés autónomo. Es la erudición, muchas veces de carácter literario o libresco, que aflora en San Agustín en forma de conocimientos etimológicos, de alusiones mitológicas o histórico-literarias, de referencias geográficas, y que alcanza asimismo al mundo de la naturaleza, de las ciencias físicas o de la medicina, aunque sea reducida al plano de las maravillas.

Pero la vocación intelectual de San Agustín lo llevó a sobrepasar los límites de este rétor erudito (*vir eloquentissimus et doctissimus*) e ir más allá, a la búsqueda de la sabiduría *(scientia, sapientia*[46]*)*, de la filosofía *(studium sapientiae);* desde el punto de vista cultural la conversión de San Agustín fue una conversión a la filosofía[47]. Y la cuestión central en dicha filosofía no es otra que la búsqueda de la *sapientia*; una búsqueda que se concreta y diversifica en tres flancos: el religioso, el moral y el intelectual; el de la gracia, el de la virtud y el de la razón. A salvo el papel de las dos primeras, el alcanzar la sabiduría es en esencia fruto de una actividad de orden racional, cuyo primer objetivo es la búsqueda metafísica, la conquista de la verdad racional, lo cual, a su vez, tiene como meta, en la medida en que ello es posible en esta vida, el conocimiento y la posesión de Dios. No se trata sólo de encontrar la verdad sino de esforzarse en disfrutarla a medida que se la va conociendo; es el esfuerzo cotidiano por elevarse a la contemplación de Dios a través de la meditación[48].

La formación científica, indispensable al filósofo, la constituían desde antiguo las artes liberales, entre las que, como uno más de los *mathḗmata* platónicos, figuraba la música; una música, como es bien sabido, que no es tanto nuestra arte musical, cuanto la especulación sobre la estructura de las relaciones metafísicas que ella encarna y hace sensibles. Es el programa de la *énkyklos paideía*, que hunde sus orígenes en el mundo clásico y que, claramente definido desde época helenística, determina el marco de la formación general exigida a un hombre culto y establece los peldaños por los que hay que ir ascendiendo a la sabiduría suprema, a la filosofía.

San Agustín, en concreto, en estos campos da muestras de una absoluta competencia en gramática y retórica y de una considerable pericia en dialéctica y lógica, aun cuando en estos otros ámbitos adolece de cierta falta de rigor técnico. Ya en el terreno de las ciencias naturales, del luego denominado *quadrivium*, se detectan en él notables lagunas en astronomía y se aprecia un conocimiento relativamente superficial en aritmética (y aritmología) y en geometría. De la música no da muestras de conocer a

fondo más que la rítmica, a la que probablemente habría accedido desde la métrica en su condición de gramático.

Pero, como decimos, desde antiguo se entendía que todos estos saberes eran algo subsidiario, plenamente al servicio de la sabiduría, una simple preparación para ella; léanse, si no, las cartas de Séneca a Lucilio. Y, si en una época de absoluta decadencia cultural había que predicar y difundir el estudio de estas artes liberales, dicho estudio, sin embargo, como tantas veces repite San Agustín, no tiene más objetivo que elevar progresivamente el espíritu «de lo corporal a lo incorporal» *(a corporeis ad incorporalia)*[49], «de lo visible a lo invisible y de lo temporal a lo eterno... un paso hacia lo inmortal» *(a visibilibus ad invisibilia et a temporalibus ad aeterna... gradus ad inmortalia)*[50]. Es la actitud que debió de adoptar en la más humilde de estas artes, la gramática[51]; es la que adoptó en el *Sobre la música*, en el que todas las cuestiones técnicas abordadas en los cinco primeros libros no son sino una preparación para los planteamientos metafísicos del libro sexto. Este humilde tratado sobre la música anticipa así la teología que luego se manifiesta abiertamente en las *Confesiones*[52].

Tiene, pues, esta cultura un aspecto perfectivo: el de los conocimientos útiles que aportan al espíritu todas y cada una de las disciplinas, el de los ejemplos y argumentos que suministran a la filosofía. Pero su capacidad educativa no queda ahí; además de la perfectiva, tiene esta cultura científica una segunda faceta, activa, funcional: la de ejercitar el espíritu *(exercere animum)*, adiestrándolo como órgano del pensamiento; es el cometido de la gramática o de la retórica, que garantizan una cierta destreza literaria; o el de la dialéctica, que entrena en el rigor lógico y en la reflexión correcta:

> en efecto, además este género de disciplinas ejercita el espíritu para la percepción de cosas más sutiles, no sea que, sacudido por la luz de dichas cosas, incapaz de enfrentarse a ellas, vuelva a huir hacia las mismas tinieblas de las que ansiaba huir»[53].

Se trata, por tanto, de un sistema educativo conscientemente planificado; para que los jóvenes puedan llegar a la filosofía, a la búsqueda de lo metafísico y, en definitiva, al conocimiento y disfrute del bien supremo, necesitan una buena formación en todas estas disciplinas; ése es el sentido de estudiar la gramática, de comentar a Virgilio, de aprender retórica y dialéctica; ése es el sentido del estudio de la aritmética, de la geométrica, de la astronomía, de la música[54].

La *exercitatio animi* es, por tanto, la clave de todo el plan cultural agustiniano; la idea de la preparación del espíritu en su más íntimo y profundo sentido. Una concepción rica y fecunda de la cultura, diametralmente opuesta a esa otra superficial, que no ve en la adquisición de conocimientos otra cosa que su rentabilidad inmediata[55]. Es ese adiestramiento del espíritu el que, por ejemplo, en el caso del *Sobre la música* justifica el

que San Agustín, en lugar de una mínima presentación resumida de ciertos conceptos que, desde una perspectiva utilitaria y apresurada, le hubieran podido servir de base para sus especulaciones filosófico-teológicas del libro VI, lleve a cabo una pausada exposición de los principales componentes del sistema rítmico a lo largo nada menos que de cinco libros previos.

La propia evolución espiritual de San Agustín condiciona profundamente esta concepción suya de la cultura: él se exige a sí mismo y exige a los demás una subordinación completa de la cultura a la religión; de ahí su crítica violenta de la mera cultura literaria, de la música como simple entretenimiento[56], de la simple curiosidad ante realidades más o menos llamativas (los *mirabilia)*, crítica que indirectamente refleja la decadencia cultural de la época.

Una cultura cristiana que además no se reduce a esta filosófica de que venimos hablando, sino que busca una ciencia verdaderamente cristiana, un ejercicio de la inteligencia en la profundización de las verdades reveladas; ejercicio que se concreta en la exégesis de las Escrituras y en diversos estudios con ellas relacionados, la teología, la controversia, la apologética. Una cultura cristiana que no debe quedar reservada a los clérigos, sino que conviene por igual a los laicos[57].

Pero la formación de ese intelectual cristiano no podía hacerse fuera de los cauces de la escuela del momento; la antigua tradición cultural imponía en este sentido a San Agustín unos moldes y unos principios ineludibles; algo, por lo demás, ya largamente experimentado por los Padres de la Iglesia.

4. *El tratado* Sobre la música. *Entidad unitaria y fecha de composición*

Para San Agustín, la música es evidentemente una de las disciplinas liberales *(musica est ars quaedam liberalis*), hermana, por tanto, de la retórica, de la geometría o de la aritmética:

> Cuanto sobre el arte de hablar y discutir (gramática, retórica, dialéctica), cuanto sobre las mediciones de las figuras (geometría) y sobre la música y sobre los números (aritmética) he entendido, sabes tú, Señor Dios...[58]

En su empeño por conservar y transmitir la tradición de la ciencia antigua, se había propuesto escribir un tratado sobre cada una de las *disciplinae*, tradicionales en Roma desde Varrón[59]. Que sepamos, como ya hemos dicho, sólo llegó a escribir el *De grammatica*, hoy perdido, y el *Sobre la música*, cuyo plan inicial no llevó a término[60]; el proyecto, a base de seis libros sobre rítmica y otros seis sobre harmónica, se redujo luego a los seis primeros o, más exactamente, a sólo cinco libros sobre rítmica, seguidos de un

sexto en el que, en una tesitura metafísica, se abordan los números y proporciones musicales como manifestaciones del plan de Dios creador y rector del universo[61]. Muy de acuerdo con el espíritu de la época, mezclaba así Agustín los postulados del neoplatonismo con los de la fe cristiana que al lado de San Ambrosio, el obispo de Milán, había asumido el año 386.

La exposición doctrinal se lleva a cabo en forma de diálogo entre el maestro y el discípulo[62], un patrón más que consolidado en el mundo antiguo, ampliamente difundido en la primera literatura cristiana[63] y no ajeno al ámbito de la enseñanza musical[64].

La peculiaridad del libro sexto frente a los otros cinco hizo que con frecuencia la tradición manuscrita lo transmitiera como independiente[65]; independiente puede que fuera incluso su composición por parte de San Agustín. Aun así, la entidad y concepción unitaria del tratado es evidente y resulta además admirable; su estructura responde en último término al esquema pitagórico-platónico, tantas veces repetido[66], de alcanzar lo incorpóreo y trascendente a partir de lo terreno y corporal. Este carácter unitario se hace evidente por encima de las también evidentes diferencias entre los cinco primeros libros, más técnicos, y el sexto, más psicológico y metafísico; el conjunto, sin embargo, se halla presidido por las mismas ideas básicas, que ya quedan prefiguradas desde el libro primero[67]. En efecto, como ya quedó dicho, desde el capítulo inicial deja claro San Agustín que se va a mover en un nivel de abstracción superior al de la gramática, en el nivel de la música, de la rítmica, que opera no ya con palabras y sílabas, sino con las unidades temporales que subyacen a ellas; de ese modo la música, medida del tiempo *(temporum dimensio)*, se perfila como un estudio previo para una filosofía del tiempo, en la que reside uno de los temas centrales del pensamiento agustiniano, la relación entre el tiempo y la conciencia humana; una música además que en el plano científico encierra el mismo poder que en el mítico esa especie de omnipotencia de las Musas *(omnipotentia quaedam canendi)* que introduce el autor al comienzo de la obra[68] a modo de anuncio de la implicación de la música en la creación y estructura del mundo, que es lo que terminará exponiendo en el libro final. Así, pues, como en una especie de obertura, deja planteados San Agustín en el capítulo primero del libro primero los principios metodológicos y las ideas básicas del resto del tratado, incluido el libro sexto. Asimismo la teoría de los números y de las principales relaciones aritméticas que esboza en la segunda parte de ese primer libro (I 7, 13 a 23, 28), ¿qué es sino un primer enunciado básico a partir del cual poder llevar a cabo en el libro final el ascenso metafísico hacia los números inmutables? Todo ello, por tanto, habla claramente a favor de una concepción unitaria del conjunto de la obra.

Sin embargo, por encima de esta íntima relación entre sus partes, en el tratado se reconocieron muy desde antiguo dos sectores; así lo demuestra el hecho de que, como

hemos dicho, algunos de los códices más antiguos, presenten bien sólo los libros I-V[69], bien sólo el VI[70]. Una división que puede remontar a los tiempos del propio San Agustín e incluso considerarse favorecida por su propia actitud; la que se desprende de *Retractaciones* I 11, donde afirma que ciertamente escribió seis libros sobre música, pero que el sexto era algo aparte en cuanto que en él las cosas corporales se reducen a la filosofía[71]. Otro tanto ocurre con este pasaje de la ya mencionada carta 101, en la que responde al obispo Memorio, que le había solicitado un ejemplar del *Sobre la música:*

No debía enviar ya en respuesta carta alguna a tu santa Caridad sin estos libros que encarecidamente me pediste ... Debía, pues, ahora mandarte los libros que yo había prometido corregir *(emendare);* y no te los mando porque no los he corregido, ocupado, como se puede ver, en cuidados muchos y de mucha prevalencia... (3)... (sigue el párrafo ya mencionado al principio). Una obrita, es verdad, que si pudiere enviártela, seguro que no me va a pesar a mí el haberte obedecido, sino más bien a ti el habérmela pedido. Difícilmente, en efecto, se entienden en ella los cinco libros, si no hay al lado uno que sea capaz no sólo de separar los personajes que intervienen en la disertación *(disputantium*), sino también de hacer sonar en su pronunciación las pequeñas demoras de las sílabas, de modo que con ellas se expresen y golpeen el sentido de los oídos los géneros de los «números»[72], máxime cuando en algunos se mezclan también intervalos de silencio medidos, que en absoluto pueden ser sentidos, a no ser que el que pronuncia informe al que oye.

(4) El sexto libro, es verdad, que he encontrado corregido, donde está el fruto de los demás, no retraso el enviarlo a tu caridad; probablemente ése no rehuirá mucho tu gravedad. Los anteriores, en efecto, a nuestro hijo y condiácono Juliano, puesto que él es ya conmilitón nuestro, apenas le van a parecer dignos de lectura y conocimiento ...

A base de qué «números» se establecen los versos de David no lo escribí, porque no lo sé. Y, en efecto, un intérprete de la lengua hebrea, que ignoro, no ha podido expresar también los «números», no fuera que por la fuerza del metro (*metri necessitas*) se viese forzado a apartarse de la verdad de la interpretación más lejos de lo que la razón de los contenidos permitía; que, sin embargo, dichos versos constan de unos «números» concretos se lo creo a los que están curtidos en dicha lengua[73].

La separación entre las dos partes de la obra es más que evidente: los cinco primeros libros ni los tiene a mano ni ha podido corrcegirlos; el sexto, en cambio, está disponible para ser enviado. Aquéllos, aparte sus dificultades técnicas de diversa índole, no parecen suscitar mucho interés ni siquiera entre los clérigos más jóvenes. El libro final, en cambio, está a la altura de la seriedad del destinatario y además es la cumbre de los anteriores, que, aunque tácitamente, se asimilan a aquellos devaneos de juventud en los que dice haber ejercitado su espíritu cuando no tenía cosas más serias de las que ocuparse.

Así, pues, en vida del propio autor, cada una de estas dos partes del tratado parece haber tenido una existencia propia. Es más, él mismo las considera expresamente distintas una de la otra; una diferencia que cualquiera que hoy se acerca a la obra puede constatar con facilidad. El tono, por ejemplo, de una y otra parte es completamente distinto; hasta tal punto que casi hace pensar que el libro sexto hubiese sido escrito en otro momento y en circunstancias diversas. Evidentemente los asuntos tratados en él y en los precedentes imponen un tratamiento distinto; como hemos dicho, se pasa bruscamente del ámbito de la gramática y de las disciplinas liberales al de la especulación metafísica; más aún, al plano de lo religioso e incluso de lo eclesiástico. Hasta en el modo en que se ejemplifica la doctrina se diferencian una y otra parte: frecuentes los ejemplos en la primera, se reducen a uno solo en la segunda; procedentes en los primeros libros de autores de la tradición clásica pagana[74], el ejemplo utilizado en el libro sexto es un verso de San Ambrosio de marcado carácter religioso: *Deus creator omnium* («Dios creador de todas las cosas»). Las citas bíblicas, ausentes en los cinco primeros libros, se multiplican ahora[75] y hasta se excusa San Agustín de no haber atendido debidamente, por falta de competencia, a los versos de los textos sagrados.

Ambos sectores de la obra dejan además patentes dos estados de espíritu distintos: mientras en el libro primero muestra el autor una actitud absolutamente positiva ante la música, ponderando su nobleza como *scientia*, en el sexto no ahorra expresiones descalificadoras para referirse a dicho estudio[76]: el viejo obispo de Hipona, frente al joven filósofo en los años de su conversión[77]. Aflora asimismo en este libro último una actitud típica del Agustín maduro, el del «período eclesiástico»: su cuidado de no escandalizar a la gente sencilla y de recordarles que la caridad está muy por encima de la engolada ciencia humana[78].

Todo ello ha llevado a algunos estudiosos a concluir que este libro sexto no fue escrito junto con los primeros ni inmediatamente después de ellos[79]. El propio San Agustín, según empezamos viendo[80], afirma que los seis libros sobre música, comenzados en Milán a su vuelta de Casiciaco, fueron terminados en África después de su bautismo:

> Mas tales seis libros los escribí ya bautizado y tras regresar de Italia a África; en efecto, esa disciplina en Milán sólo la había empezado.

Esto reduce las fechas de composición de la obra a unos límites temporales bastante estrechos: como mucho, cabría suponer que los cinco primeros libros fueron compuestos, en todo o en parte, en la primavera del año 387, en Milán[81]; el sexto pudo ser escrito ya en África, en los años siguientes[82]; no parece, sin embargo, verosímil que

el santo volviera a ocuparse ampliamente de esta disciplina después de su ordenación sacerdotal (Hipona, primavera del año 391) y, mucho menos, tras su consagración como obispo (395)[83]

Tal intervalo, sin embargo, resulta demasiado corto para dar cuenta de un cambio de actitud como el que acabamos de constatar; habría que contar con una evolución psicológica muy rápida en muy poco tiempo. Una solución a este problema se ha querido encontrar[84] en el pasaje de la carta al obispo Memorio que citábamos más arriba: éste le había pedido un ejemplar del tratado *Sobre la música* y San Agustín le envía sólo el libro VI, por no haber podido encontrar una copia completa, debidamente corregida:

> ... y no te los mando *porque no los he corregido*, ocupado, como se puede ver, en cuidados muchos y de mucha prevalencia... (3)... después de que me fue puesto encima el fardo de los cuidados eclesiales todos aquellos deleites huyeron de mis manos, hasta el punto de que ahora *ni siquiera el propio códice lo encuentro*[85].

Le envía, dice, el libro sexto que había encontrado *emendatus*, es decir, releído y corregido[86]. Y, como la carta en cuestión se suele fechar entre los años 408 y 409, se establece así un margen temporal suficiente como para justificar las diferencias de tono y de actitud que veíamos antes. En ese período habría revisado la obra o, al menos, el libro sexto. Sería entonces esta «segunda edición», repasada por el autor durante su período episcopal, la que habría llegado hasta nosotros[87].

En la misma carta dice que habría querido revisar también los otros cinco libros, pero que no había podido[88]. Quizá esta revisión le hubiera permitido hacer unos simples retoques que limaran las mencionadas diferencias entre las partes inicial y final.

Fruto, en cambio, de la que efectivamente llevó a cabo[89] pudo ser el capítulo que abre el libro sexto, concebido como una especie de prefacio en el que se prepara al lector para lo que sigue. Ninguno de los otros cinco libros tiene una introducción similar; todos ellos, incluido el primero, llevan al lector *in medias res*. Parece, pues, que San Agustín creyó necesario dejar claro al comienzo del sexto el nuevo rumbo que a partir de allí tomaba la exposición. Es en este capítulo donde se afirman de forma drástica los rasgos característicos de la nueva actitud «eclesiástica» del autor. Tanto es así que, si se lo suprime, el corte entre el libro sexto y los precedentes se hace menos brusco: en efecto, el tono religioso se va haciendo oír de forma progresiva a medida que se avanza desde lo corpóreo hacia lo incorpóreo; pudo éste ser el proceso seguido en la primera redacción, cuando, escribiendo para unos lectores interesados más en la rítmica y en la métrica que en la religión y la mística, había que ir conduciéndolos poco a poco, gradualmente, a la meta propuesta, sin espantarlos por desenmascarar bruscamente las intenciones.

En conclusión, este primer capítulo del libro VI y quizá también el que lo cierra (17,

59) pudieron haber sido añadidos por el autor en una revisión de la obra hecha en los años de madurez, como obispo, con una distinta visión de las cosas y, sobre todo, con una forma distinta de expresar esa visión.

Como ya dijimos antes, la versión de la obra que ha llegado hasta nosotros parece ser la segunda, la *emendata*. Las recientes recensiones de la mayor parte, y los más importantes, de los manuscritos llevan a la conclusión[90] de que sólo se ha transmitido una versión del libro final del tratado; no hay nada en los manuscritos que indique que se transmitiera en su día más de una. Y, si se acepta que el prólogo y el epílogo de dicho libro fueron añadidos en el momento de la *emendatio* (que, por supuesto, alcanzaría también a diversos aspectos del propio texto del libro), todos los manuscritos remontan a la versión *emendata;* no hay ninguno que presente el texto sin dichos dos pasajes.

5. *Los contenidos doctrinales*

Los libros I-V se mantienen en un plano técnico: tras definir la música y plantear ciertas nociones previas de aritmética (libro I), se pasa a exponer las cuestiones básicas de rítmica-métrica (II-V): las sílabas (II 1, 1-3, 3), los pies (II 4, 4-14, 26), el ritmo (II 3, 5-6, 14), los metros (III 7, 15-IV 12, 15), los versos (V I, 1-12, 26)[91].

Contra lo que cabría esperar no sólo del título sino incluso de los principios expuestos en el libro primero, no desarrcolla luego San Agustín el sistema completo de la música como ciencia del bien «modular» o articular, en la que se concretan y expresan las relaciones aritméticas previamente planteadas. Reducidos los cuatro libros que siguen a la vertiente rítmica de dicha ciencia, al *rhythmós*, es decir a la articulación de las duraciones (y, en todo caso, intensidades) de los sonidos, falta por completo todo lo relativo a la otra vertiente, al *mélos*, o sea, al otro componente del sonido musical, la altura tonal, y su articulación, sobre la misma base racional, en intervalos, sistemas, escalas, modos, etc.; es decir, la *harmónica*.

De esta ausencia era consciente el propio San Agustín, según se deduce simplemente del párrafo de las *Retractaciones* antes mencionado: «y sobre la música seis volúmenes, cuanto atañe a esa parte que se llama el ritmo». Hemos visto también cómo en otra ocasión habla incluso de su propósito de añadir a estos seis otros tantos sobre teoría harmónica cuando consiguiera tiempo disponible para ello:

> «Conseguí escribir sobre el solo ritmo seis libros; y sobre el *mélos* confieso que me disponía a escribir otros, quizás seis, cuando esperaba que ocio iba a seguir habiéndolo»[92].

Este tiempo parece que le faltó; es más, puede incluso que le faltara para adquirir los conocimientos necesarios en la materia. Resulta, en efecto, llamativo que, mientras las

alusiones a cuestiones rítmicas no son nada infrecuentes en el resto de los escritos agustinianos[93], las referencias a la doctrina harmónica sean no sólo escasas, sino además oscuras[94] o reducidas a cuestiones más que elementales[95].

Aun con toda la cautela que requieren los argumentos *ex silentio* y teniendo en cuenta la índole y temática de dichos escritos, no precisamente propicias para las alusiones a hechos o principios harmónicos y todavía menos para dar cabida a tecnicismos por el estilo, cabría pensar, como a veces se ha hecho[96], en la posibilidad de interpretar dicho silencio como síntoma de que el autor no dominaba este campo de la ciencia; sería una laguna más en el terreno de las disciplinas, similar quizá a la que parece que tuvo en astronomía; los contactos que en su juventud decía haber tenido con la ciencia musical[97] habrían sido escasos o no habrían llegado a calar mucho en él, dadas las escasas huellas que luego dejaron en su producción escrita.

Es más, el contenido, planteamiento y desarrollo de los cinco primeros libros del tratado agustiniano *Sobre la música*[98], ¿se orientan más en el sentido de los tratados de métrica o gramática de la latinidad tardía o se entienden mejor desde los presupuestos de la rítmica musical? Hacia lo primero se inclinó la interpretación de Westphal[99]: la exposición de San Agustín no sería otra cosa que un reflejo de la enseñanza tradicional de la métrica tal y como se hallaba configurada en las escuelas de la época; es más, entre las dos tendencias o sistemas doctrinales que parecen definirse en dicha tradición habría sido no el alejandrino, sino el pergameno el que más habría calado en la formación del santo; el sistema que, difundido en Roma por Varrón, habían seguido luego Cesio Baso y Séneca y después, ya más contaminado con el otro, Terenciano Mauro, Atilio Fortunaciano, Aftonio o Mario Victorino; aún más, San Agustín no dependería sólo de estos artígrafos «varronianos» tardíos, sino también directamente del mismo Varrón, cuyo tratado *De musica*, que, como hemos dicho, figuraba entre los *Disciplinarum libri*, habría conocido[100].

Frente a dicha interpretación no han dejado luego de alzarse voces[101] en defensa de la entidad predominantemente rítmica, musical, del tratado agustiniano[102]: aun cuando sus observaciones se hagan siempre sobre el lenguaje versificado y sus recursos técnicos[103], el interés de San Agustín no se centra precisamente en dichos materiales lingüísticos, sino que se eleva de ordinario al nivel de las formas rítmicas; esto ya de por sí perfila el escrito más como un tratado de rítmica que como un *ars metrica*. No dice nada en contra de ello el que el autor, cuando decidió escribir sobre música, empezara por la rítmica, con la que, gracias a sus contactos con la métrica a través de su formación gramatical y retórica, tenía que sentirse mucho más familiarizado que con la harmónica[104]. Este perfil rítmico, musical, de la obra se hace patente ya desde el capítulo inicial, que, a falta de un verdadero prólogo, ejerce la función de introducir al lector

directamente en plena cuestión: allí queda claro que su objetivo es suscitar en el discípulo el sentido de la autonomía de las unidades rítmicas, con independencia de su realización gramatical, haciendo así evidente que la música (la rítmica: la «forma rítmica») supone un grado más de abstracción que la gramática (la métrica; la «forma métrica»)[105]. Un perfil rítmico que luego se concreta en dos elementos, completamente ajenos a la métrica: el gran papel que en la interpretación de las formas se les hace jugar a los silencios[106] y la insistencia continua en la homogeneidad e isocronía de las unidades con que se miden dichas formas[107].

San Agustín, en efecto, recurre continuamente a los silencios, a los tiempos vacíos (los *kenoi chrónoi* de los rítmicos griegos)[108], no realizados por ningún sonido[109]; son silencios de uno, dos, tres o cuatro tiempos que le permiten reconocer tras cada «forma métrica» una «forma rítmica» sistemáticamente regular: los relaciona con la indiferencia del elemento final del período métrico[110], con la catalexis (falta de una parte del último pie)[111] o con la acefalia (pie inicial supuestamente incompleto)[112] de ciertas formas métricas; no tiene incluso empacho en recurrir a ellos en el seno de una forma para cubrir su supuesta irregularidad rítmica[113]; lo que la métrica, sobre todo la alejandrina, interpretaba como acefalia, catalexis, indiferencia cuantitativa del elemento final, etc. es aquí explicado desde la superestructura de una forma rítmica absolutamente regular a base de unidades isócronas cuyos tiempos pueden «llenarse» de sonido o quedar vacíos.

La isocronía de las unidades de medida, los compases o pies, formulada expresamente al empezar la segunda parte del libro cuarto (IV 9, 16) se convierte luego en una especie de regla rigurosamente aplicada en todo tipo de formas métricas, incluidas aquellas que, como las eólicas, no se medían por pies o, en todo caso, como pretendía la métrica alejandrina, presentaban una mezcla de pies distintos. Todas ellas las «regulariza» San Agustín a base de medidas isócronas (preferentemente de seis tiempos) que él se ocupa de completar, cuando lo considera necesario, a base de silencios. Es ésta la rítmica que nos presenta el santo obispo, una rítmica que, por ejemplo, no cuenta con la posibilidad de cambio de ritmo dentro de una misma secuencia, y no aporta, desde luego, nada para resolver el problema de la *metabolé*, la espinosa cuestión de los posibles cambios, rítmicos o harmónicos, en el seno de una misma forma o composición musical.

Es la rítmica de San Agustín una rítmica esencialmente temporal, que opera sólo con duraciones (I 7, 13), sin cuestionarse lo más mínimo las posibles marcas que puedan intervenir en la articulación de una secuencia; se emplean continuamente los términos «elevación» *(levatio)* y «bajada» *(positio)*, que traducen los griegos *ársis* y *thésis*, pero dándolos por cosa conocida, sin plantearse su sentido o su entidad funcional[114]; a veces, incluso, prescindiendo en cierto modo de ellos, como ocurre cuando se identifican, por ejemplo, dáctilo y anapesto, como pies de magnitud cuatro y de *ratio* igual, sin hacer

cuentas de su distinta entidad rítmica, descendente (T/t)[115] en el primero, ascendente (t/T) en el segundo.

En este sentido, el *Sobre la música* no cubre tampoco todas las expectativas que suscita como tratado de rítmica; su propósito de elevarse por encima del nivel de la métrica queda en cierto modo frustrado[116]

Con todo, no hay que olvidar que este tratado, como probablemente los demás dedicados a las otras *disciplinae*, no debió de planteárselo San Agustín como un fin en sí mismo, sino como un medio, como uno de los escalones previos indispensables para ir ascendiendo a las alturas de la filosofía y del conocimiento supremo. Esto puede incluso dar sentido a esas deficiencias técnicas apreciables en los cinco primeros libros; libros que, aunque propiamente técnicos, no son otra cosa que premisas para llegar a las tesis del libro sexto. Es este libro la verdadera meta; los anteriores son sólo etapas previas en las que el espíritu del autor sobrevuela las cuestiones, fijándose únicamente en lo que considera de mayor relieve para el objetivo que se propone.

Es verdad que en estos cinco primeros libros dichas cuestiones de rítmica-métrica se exponen dentro de las pautas normales en un manual, sin más proclamas expresas de trascendentalidad. Pero, aun así, también en ellos se deja percibir el aliento filosófico que mueve al autor: San Agustín se muestra empeñado en transformar la mera práctica de una métrica descriptiva en un sistema racional de rítmica digno de un verdadero planteamiento científico, acorde con las exigencias de los *mathḗmata* en esa dirección apuntan los elementos de aritmética que aduce y el método con que aborda los hechos métricos, realidades a las que accede con frecuencia desde los presupuestos apriorísticos que le impone un sistema rítmico de base aritmética. Véanse en este sentido, por ejemplo, el apriorístico establecimiento del sistema de los pies, a cuyos nombres tradicionales no acude el autor más que al final y por comodidad en la expresión *(Mús*. II 2, 2-6, 13), o la no menos apriorística y racional justificación de la articulación de los versos en miembros *(Mús*. V 7, 13-15).

Aun así, estos cinco primeros libros discurren como una especie de manual científico, cuyas márgenes el autor nunca rebasa; un manual en la línea de los que se ofrecían a cualquier lector cultivado para completar sus conocimientos sobre la estructura y funcionamiento del lenguaje en verso. Pero, cuando se llega al libro sexto, se produce un cambio drástico; de pronto el lector se ve transportado a un plano metafísico. Ahora aparece claro el propósito de San Agustín: no buscaba otra cosa que pasar de lo corpóreo a lo incorpóreo *(a corporeis ad incorporea);* todo lo dicho anteriormente sobre el ritmo obedecía a este objetivo filosófico. Los cuatro yambos, los doce tiempos del verso ambrosiano *Deus creator omnium*, que están en el sonido que se emite, en el sentido del que escucha, en el acto del que lo ejecuta, en la memoria de los que lo perciben y reconocen[117], dan pie para elevarse a las alturas de un análisis metafísico.

El libro, aparte una introducción (1, 1) y una conclusión final de la obra (17, 59), se halla organizado en dos partes, dedicada la primera (2, 2-8, 22) al problema psicológico de la percepción del ritmo y la segunda (9, 23-17, 58) al placer estético y a la contemplación filosófica.

En la parte inicial, a partir de la observación de un verso concreto, se plantea la cuestión de la existencia de los elementos rítmicos, de los «números» constatados: existen en el sonido, en cuanto que vibración de la materialidad del aire; existen en el oído del receptor; existen en la voz del emisor; existen en la memoria, puesto que los reconocemos al oírlos; existen incluso en la razón, toda vez que emitimos un juicio, favorable o desfavorable, sobre lo que oímos. Hay, pues, cinco categorías de «números», que se condicionan unas a otras jerárquicamente.

De un hecho físico se pasa al problema de la percepción sensible y de ella a algo tan complejo como es la relación entre el alma y el cuerpo; en todo lo cual queda patente la dificultad de determinar cómo un fenómeno físico, material, como es la vibración del aire, ejerce su influjo sobre al alma inmaterial. Formula así San Agustín su conocida teoría de la sensación, paradójica en apariencia, pero apoyada sobre finos análisis psicológicos: la sensación, forma elemental de la vida espiritual, no es, como parece, una acción de la materia sobre un alma pasiva, sino, al revés, el efecto de una actividad del alma sobre sí misma; es la consecuencia de la atención que el alma presta a las afecciones del cuerpo, al cual ella anima y por cuyas necesidades vela[118].

Vemos, pues, qué lejos estamos ya de las minucias de la métrica, a qué alturas ha conducido la profundización progresiva en la noción de ritmo, el gran rendimiento filosófico que ha conseguido darle San Agustín a todas sus consideraciones anteriores. Y no menos preciosos serán los logros de la segunda parte del libro, consagrada, como hemos dicho, al análisis del placer estético y a su reducción a la contemplación filosófica[119]. En la operación final, consistente en juzgar un ritmo (los *numeri iudiciales)*, San Agustín distingue entre el juicio estético, que nos lleva a considerarlo agradable o desagradable, y el juicio racional, que nos descubre la naturaleza de dicho ritmo; y, de acuerdo con sus esquemas estéticos, de índole pitagórica, termina remitiendo el placer musical a la percepción racional de las relaciones aritméticas. La actividad de la razón consiste en juzgar, comprender, analizar los elementos que condicionan el placer estético; un esfuerzo que lleva a la constitución de la disciplina, de la ciencia racional que denominamos música.

Y así, tras la música material o carnal, la reflexión racional descubre una música más perfecta, totalmente racional, hecha no ya de impresiones sensoriales, sino de valores matemáticos, absolutos, eternos; la creación y la historia, en una especie de proceso evolutivo, son entendidas en términos de ritmo musical; del ritmo de esa música eterna de la que, como desde Platón se venía predicando, la música material no es más que un

vago reflejo.

Así las cosas, toda alma, como debe seleccionar con cuidado dónde poner su amor, porque de ello depende su felicidad o su desgracia, se esforzará en no escoger otra música que ésta de los números, cuya belleza es perfecta y racional, la música trascendente, que es además la fuente de la organización armónica del cielo.

El estudio de la música, por tanto, trasciende su propio objeto; nos eleva desde la música material de unos bellos versos que regalan nuestro oído a la austera contemplación de las verdades eternas, a la belleza matemática. El alma, en consecuencia, debe ir purificándose de su amor por las bellezas imperfectas, las de los colores, las de los sonidos musicales; sobre todas ellas se impone la belleza perfecta de Dios, una belleza que sólo aparentemente es difícil de amar. Sin duda la belleza sensible no es mala en sí, como pretendían los maniqueos; lo malo es el amor desmedido que el alma pueda sentir por ella; hay que servirse de ella como se sirve el náufrago de una tabla que flota sobre las olas.

Paulatinamente San Agustín va dando a su exhortación un tono cada vez más religioso y más cristiano; del Dios de las matemáticas, del Dios de los filósofos y los sabios pasamos al Dios del evangelio, al Dios que reclama nuestro amor. Él es, en efecto, el único bien seguro e inmutable, no las cosas terrenales. Mientras llega el día de la resurrección, que nos abrirá las puertas al pleno disfrute de sus bienes, tratemos de aproximarnos a ellos mediante el ejercicio de las virtudes cristianas.

He aquí, pues, la explosión místico-ascética a la que lleva San Agustín la charla entre maestro y discípulo, que se había iniciado humildemente por una cuestión baladí de gramática. Desde aquel comienzo trivial, recorriendo pacientemente los caminos de la rítmica, ha ido subiendo el tono filosófico, que se convierte luego en teológico, para terminar en términos de plegaria mística. Queda así palpable, de manera especial en la parte final del último libro, la fecundidad del método agustiniano y su eficacia al servicio de lo que sin duda era su meta desde el principio: las disciplinas liberales no son un objetivo en sí mismas, sino un medio para subir hasta la sabiduría y todo ello, a su vez, no tiene otro sentido que el de alcanzar el bien supremo y disfrutar de su contemplación. El *Sobre la música* ofrece un ejemplo magnífico de cómo el estudio de estas ciencias, que en sí mismo corre el riesgo de quedar en pura curiosidad y en banal erudición[120], bien orientado se abre a lo trascendente y facilita el camino para pasar del mero placer sensorial al conocimiento de la sustancia aritmética y desde ésta al amor beatífico de Dios[121].

El *Sobre la música*, por tanto, aun con todas estas diferencias entre el libro final y los libros precedentes, resulta una obra plenamente unitaria, construida en torno a unas nociones básicas que ya se prefiguran desde el comienzo[122]. En su conjunto el tratado se halla presidido, ante todo, por la idea de la liberación a través del conocimiento;

planteada en el tono de una reflexión científica sobre la música, la obra refleja en su propia forma de diálogo todo ese proceso de ascensión a la verdad liberadora. Ya en el plano de la estética, la idea de la creación musical aparece en correspondencia con la de la música de la creación: la música como expresión espontánea de júbilo y de alabanza en un observador inteligente ante la belleza de los ritmos del mundo creado y regido por Dios. Por último, ya en una perspectiva metodológica, el *Sobre la música* es un hito de sorprendente modernidad en el proceso hacia una filosofía del tiempo y hacia una teoría general de los signos, aplicable tanto a la naturaleza como al arte; ambos explicables en clave de ritmo musical.

La preocupación central de San Agustín en este libro no es otra que preparar al hombre para ser capaz de percibir las muchas voces que concurren dando lugar a la idea de orden armónico, de belleza, en suma. El tratado agustiniano, por tanto, no es sólo del interés de filósofos y teólogos o del de los estudiosos de métrica y rítmica; su lectura resulta igualmente fecunda para cualquiera que aspire a profundizar en lo más hondo del hecho musical: una música callada que vive silenciosa en lo más hondo del alma y que, actualizada (la «reminiscencia») por un estímulo externo, aflora como expresión de toda nuestra potencia creadora.

Ofrecemos a continuación una descripción pormenorizada de la organización de los contenidos del tratado.

6. *Estructura general de la obra*

LIBRO I

I: PRIMERA PARTE

A. *La música: cuestiones de concepto.*
- A.1. Definición de la música: I 1. 1-I 6, 12.
  - A.1.1. Gramática vs. Música. «Música» = «ciencia de las Musas»: I 1, 1.
  - A.1.2. Definición: «La ciencia de 'modular' bien» *(Scientia bene modulandi):* I 2, 2.
  - A.1.3. Explicación de la definición: I 2, 3-I 6, 12.
    - A.1.3.1. 'Modular' *(Modulari*): I 2, 3.
    - A.1.3.2. Bien *(Bene)*: I 3, 4.
    - A.1.3.3. Ciencia *(Scientia)*: I 4, 5.
      - A.1.3.3.1. El arte *(ars)*, ¿imitación *(imitatio)* o razón (*ratio*)?: I 4, 6.
      - A.1.3.3.2. Lo corporal *(obtemperatio corporis)* y lo espiritual: I 4, 7.
      - A.1.3.3.3. El oído *(sensus aurium)*, el espíritu *(animus)*, el entendimiento *(intellectus)* y la memoria *(memoria):* I 4, 8.
      - A.1.3.3.4. El virtuosismo de los instrumentistas (el ejercicio y la imitación): I 4, 9
      - A.1.3.3.5. El sentido de la música *(sensus musicae)* lo tiene el hombre metido dentro: I 5, 10

A.1.3.3.6. Por qué los histriones no saben de música: I 6, 11-12

I: SEGUNDA PARTE

A.2. Fundamentos aritméticos de la música: movimientos *(motus)* y «números» *(numeri)* / ritmos: I 7, 13-13, 28.

A.2.1 Lo duradero *(diu, diuturnus)* y lo no duradero *(non diu)*, lo lento *(tarde)* y lo veloz *(velociter)* en los movimientos: I 7, 13.

A.2.2 Proporción entre movimientos duraderos y no duraderos: I 8, 14.

A.2.3 Proporciones entre movimientos: racionales (*rationales)* / iguales *(aequales)* / desiguales *(inaequales)* / irracionales *(irrationales):* I 9, 15-16.

A.2.4 Movimientos «connumerados» *(connumerati):* múltiplos *(complicati)* y sescuados *(sesquati)* I 10, 17.

motus/numeri: irrationales
rationales: aequales
inaequales: dinumerati
connumerati: complicati sesquati

A.2.5 Los números y los movimientos pueden avanzar hasta el infinito, pero pueden ser sometidos a una forma determinada. Los hombres han establecido una especie de articulaciones en la numeración I 11, 18-19.

A.2.5.0. Digresión sobre los fundamentos del sistema decimal, con algunas nociones de numerología.

A.2.5.0.1. Por qué la progresión del uno al diez: I 12, 20.

A.2.5.0.2. Por qué el tres es un número perfecto: I 12, 20.

A.2.5.0.3. Excelencia del número cuatro: I 12, 21-25.

A.2.5.0.4. Excelencia de la serie y la conexión de los cuatro primeros números, que entre sí suman el número diez: I 12, 26.

A.2.6 Qué movimientos pueden apreciar los sentidos: I 13, 27-28.

B. *La música (Rítmica-Métrica) como ciencia de las relaciones aritméticas:* libros II-V.

LIBRO II

B.1. Las sílabas y los pies métricos.

II: PRIMERA PARTE

B.1.1 Gramáticos y músicos frente a la duración de las sílabas *(syllabarum spatia)*.

B.1.1.1. La autoridad *(auctoritas)* vs. la percepción sensorial *(sensus)* II 1, 1.

B.1.1.2. El músico juzga ateniéndose a la razón *(ratio)*, no a la autoridad II 2, 2.

B.1.1.3. Sílabas breves (de un tiempo: *unum tempus)* y sílabas largas (de dos tiempos: *duo tempora):* II 3, 3.

B.1.2 Los pies, correlaciones de sílabas *(collationes syllabarum)*: II 4, 4.

B.1.2.1. Pies de dos sílabas: II 4, 4-5.

B.1.2.2. Pies de tres sílabas: II 5, 6-8.

B.1.2.3. Pies de cuatro sílabas: II 6, 9-13.

B.1.2.4. Sílabas > pies > versos, según una *ratio*, independientemente de la *auctoritas:* II 7, 1.
B.1.2.5. Nombres de los pies: II 8, 15.

II: SEGUNDA PARTE

B.1.3 Posibilidades combinatorias de los pies: II 9, 16-14, 26.
B.1.3.1. Igualdad *(aequalitas)* y semejanza *(similitudo)*. Género *(genus)* y nombre *(nomen)* de los pies: II 9, 16.
B.1.3.2. Excepcionalidad del pirriquio. *«Ársis»* y *«thésis»:* II 10, 17-19.
B.1.3.3. Otros pies iguales en magnitud temporal *(tempus)* pero distintos en «medida» *(percussio)* se mezclan correctamente *(recte miscentur):* II 11, 20-21.
B.1.3.4. Todos los pies de seis tiempos se mezclan entre sí correctamente: II 12, 22-23.
B.1.3.5. El cambio de orden en estas series de pies (dejando aparte el anfíbraco) no altera su congruencia: II 13, 24-25.
B.1.3.6. Recapitulación: II 14, 26.

LIBRO III

B.2. Ritmo y metro (y verso).

III: INTRODUCCIÓN

B.2.0 ¿Qué es el ritmo, el metro y el verso?: III 1, 1-2, 4.
B.2.0.1. Ritmo y metro: III 1, 1-2.
B.2.0.2. Metro y verso: III 2, 3-4.

III: PRIMERA PARTE

B.2.1 El ritmo: III 3, 5-6, 14.
B.2.1.1. Comienzo por los pirriquios. Por la batida de la mano *(plausus)* se distingue en qué pie se corre: III 3, 5-6.
B.2.1.2. El ritmo continuo; pies aptos para él *(pedes qui rhythmum continuare possunt):* III 4, 7-10.
B.2.1.3. Los pies de más de cuatro sílabas no dan lugar a un ritmo especial: III 5, 11-6, 14.

III: SEGUNDA PARTE

B.2.2 El metro: III 7, 15-9, 21.
B.2.2.1. Tamaño mínimo: III 7, 15-16.
B.2.2.2. Los silencios: III 7, 16-8, 19.
B.2.2.3. Tamaño máximo: III 9, 20-21.

LIBRO IV

B.3. El metro (continuación).

B.3.1 «Indiferencia» de la sílaba final de los metros *(anceps)*: IV 1, 1.

B.3.2 Los metros (teoría y práctica): IV 2, 2-13, 15.

B.3.2.1. Los metros (formas métricas) pirriquios: IV 2, 2-3, 4.

B.3.2.1.1. Número de sílabas del metro mínimo: IV 2, 2.

B.3.2.1.2. Cantidad de la sílaba final: IV 2, 3.

B.3.2.1.3. Metros posibles y ordenación de los mismos: IV 3, 4.

B.3.2.2. Los metros yámbicos: IV 4, 5.

B.3.2.3. Los metros trocaicos: IV 5, 6.

B.3.2.4. Los metros espondaicos: IV 6, 7.

B.3.2.5. Los metros tribráquicos: IV 7, 8.

B.3.2.6. Los metros dactílicos: IV 8, 9.

B.3.2.7. Los metros anapésticos coinciden con los dactílicos. IV 9, 10.

B.3.2.8. Los demás metros: IV 9, 10-12, 15.

B.3.2.8.1. Los baquíacos y demás de cinco y siete tiempos son más aptos para la prosa: IV 9, 10.

B.3.2.8.2. Posibles finales catalécticos en los metros construidos a base de los pies restantes: peón segundo, crético, peones primero y cuarto, palimbaquio, peón tercero; moloso y demás pies de seis tiempos; proceleusmático (tratado aparte de los otros de cuatro tiempos porque tras él se puede poner un tríbraco/anapesto); epítritos; dispondeo: IV 10, 11.

B.3.2.8.3. Puntualizaciones sobre los finales catalécticos en los metros a base de algunos pies de seis tiempos: no suenan bien las cláusulas a base de dicoreo+yambo o de antispasto+espondeo: IV 11, 12-13.

B.3.2.9. Visión de conjunto de los 568 metros posibles: IV 12, 14-15.

B.3.3 Los silencios en la medida de los metros: IV 13, 16-15, 26.

B.3.3.1. Nueve reglas para los silencios y los pies incompletos: IV 13, 16-15, 26.

B.3.3.2. Silencios necesarios y voluntarios. IV 15, 27-29.

B.3.4 Ultimas observaciones: la mezcla de pies para formar los metros y el acoplamiento de metros en unidades superiores. Los metros son infinitos. IV 16, 30-17, 37.

B.3.4.1. La mezcla de pies en la formación de los metros: IV 16, 30-34.

B.3.4.1.1. Razón vs. autoridad en el análisis de los metros: metros «inmóviles»/ metros «móviles»: IV 16, 30-31.

B.3.4.1.2. Tres reglas para entremezclar los pies: IV 16, 32-34.

B.3.4.2. A modo de conclusión: IV 17, 35-37.

B.3.4.2.1. Se adelanta algo acerca del acoplamiento de los metros: IV 17, 35-36.

B.3.4.2.2. Los metros no se reducen a los 568 del recuento anterior; con la interposición de silencios, la mezcla de pies y las posibilidades de resolución llegan a ser innumerables; lo esencial es siempre que suenen bien al oído: IV 17, 37.

LIBRO V

B.4. El verso.

B.4.1 El verso, frente al ritmo y al metro: V 1, 1.

B.4.2 Excelencia de los metros divididos en dos partes: V 2, 2.

B.4.3 Dichas dos partes deben ser desiguales. Etimología (por antífrasis) de la palabra «verso»: V 3, 3-4.

B.4.4 El final del verso: V 4, 5-8.

B.4.4.1. La brevedad de la parte terminal como marca del final del verso: V 4, 5-6

B.4.4.2. La medida del «septenario» *(auctoritas* vs. *ratio):* V 4, 7.

B.4.4.3. Leyes básicas en la articulación del verso: V 4, 8.

B.4.5 Articulación racional del verso heroico *(ratio* vs. *auctoritas):* V 5, 9-10.

B.4.6 Aplicación de dicha articulación racional a otros versos: V 6, 11-12.

B.4.6.1. Articulación del trímetro yámbico: V 6, 11.

B.4.6.2. Articulación del asclepiadeo. Versos de miembros parejos: V 6, 12.

B.4.7 Cómo la disparidad de miembros se reduce a la paridad: V 7, 13-9, 19.

B.4.7.1. «Derecho de igualdad» del uno con los demás números: V 7, 13.

B.4.7.2. Paridad entre cuatro y tres semipiés y entre cinco y tres; no, en cambio, entre cuatro y cinco. V 7, 14-15.

B.4.7.3. Paridad entre cinco y siete semipiés: los «senarios»: V 8, 16.

B.4.7.4. Paridad no se establece entre seis y siete semipiés, pero aparece entre ocho y siete y entre nueve y siete: V 9, 17-19.

B.4.8 Hermosura de los versos «senarios»: el heroico y el yámbico: V 10, 20-22.

B.4.9 Razón de ser de su excelencia: V 11, 23-24.

B.4.9.1. Fueron considerados los mejores con la articulación que tienen: V 11, 23.

B.4.9.2. Aún así las licencias que se tomaron los poetas corrompieron su pureza: V 11, 24.

B.4.10 La maravillosa razón geométrica de la articulación de estos senarios: V 12, 25-26.

B.4.11 Conclusión: V 13, 27-28.

B.4.11.1. Rasgos pertinentes en la definición del verso: V 13, 27.

B.4.11.2. Unidades métricas superiores («períodos»): V 13, 28.

B.4.11.3. Anuncio del libro VI: acceso a las interioridades de la música a partir de sus huellas sensibles: V 13, 28.

LIBRO VI

C. El componente filosófico-teológico de la música.

VI: Introducción

C.1. Sentido del libro sexto y justificación de los cinco libros precedentes: VI 1, 1.

VI: Primera parte

C.2. La percepción del ritmo. Los «números» del alma y sus clases: VI 2, 2 - VI 8, 22.

C.2.1. Nociones previas: múltiples manifestaciones de los números: VI 2, 2.

C.2.2 Números en el sonido y en el sentido del oído: VI 2, 3.

C.2.3 Números en la ejecución y en la memoria: VI 3, 4.

C.2.4 Un quinto género: los «números de juicio». Organización jerárquica de todos estos «números: VI 4, 5-7.

C.2.4.1. Los «números de juicio»: VI 4, 5.

C.2.4.2. La jerarquía de los cinco géneros (proposición primera): VI 4, 6-7.

C.2.5 Relación entre la percepción corporal y las experiencias del alma: VI 5, 8-15.

C.2.5.1. El alma, que es superior, no puede estar sometida al cuerpo: no recibe los «números» de él: VI 5, 8.

C.2.5.2. El alma, por designio divino, no se muestra pasiva a la acción del cuerpo sino que actúa en él, en correspondencia a lo que él recibe del exterior: VI 5, 9-10.

C.2.5.3. Es lo que ocurre, en concreto, en la percepción auditiva: VI 5, 11.

C.2.5.4. Actuaciones del alma frente a las «afecciones» que el cuerpo recibe de fuera: el alma viene a menos cuando se acomoda a ellas; entonces la señora tiene que acomodarse a su esclavo: VI 5, 12.

C.2.5.5. Vuelta, en cambio, hacia su Señor, no sólo mejora en sí misma sino que mejora a su propio esclavo: VI 5, 13.

C.2.5.6. Extravío del alma si se hace esclava de los placeres del cuerpo; efecto liberador de su vuelta al Señor: VI 5, 14.

C.2.5.7. No se trata de no tener capacidad de sentir las afecciones corporales, sino de dominarlas al sentirlas: VI 5, 15.

C.2.6 Los cinco «números»: denominación y ordenación jerárquica (proposición segunda): VI 6, 16.

C.2.7 Los números «del juicio» no son inmortales (proposición tercera): VI 7, 17-19.

C.2.8 Los demás «números», sometidos al criterio de los «de juicio»: VI 8, 20-22.

C.2.8.1. Los «de avance», bajo la guía de los «de juicio», hacen presente a Dios, de donde procede toda proporción y armonía: VI 8, 20.

C.2.8.2. Los «de réplica» dependen de la memoria (la luz del espacio temporal); sólo gracias a ella pueden someterse al dictamen de los «de juicio»: VI 8, 21.

C.2.8.3. En los «del recuerdo» es aún más evidente esta dependencia. Los «del sonido» al ser oídos entran en el ámbito de los «de réplica». Otro tanto ocurre con los «números» que se aprecian por la vista: VI 8, 22.

VI: SEGUNDA PARTE

C.3. El placer estético; la contemplación filosófica. Los «números» eternos, que proceden de Dios: VI 9, 23-17, 58.

Sección primera

C.3.1 Los «números» eternos: VI 9, 23-1 1, 33.

C.3.1.1. (Primera proposición): Otros números en el alma por encima de los «de juicio»: VI 9. 23-24.

C.3.1.2. (Segunda proposición): Poder de la razón en el reconocimiento de la música y sus estructuras: VI 10, 25-28.

C.3.1.2.1. Pasos seguidos hasta aquí por la razón: VI 10, 25.

C.3.1.2.2. La razón disfruta ante todo de la medida adecuada; así se ve en la relación entre las partes de los pies, unidades rítmicas mínimas: VI 10, 26.

C.3.1.2.3. Así ocurre también en la relación de unos pies con otros, cuando se conjuntan en series: VI 10, 27.

C.3.1.2.4. La razón puede suplir las deficiencias de la percepción sensible: VI 10, 28.

C.3.1.3. (Conclusión primera): Ordenación en función del orden eterno, que se muestra en la estructura cósmica, en el «canto del universo»: VI 11, 29.

C.3.1.4. (Digresión): El orden universal. «Fantasía» y «fantasma»; VI 11, 30-32.

C.3.1.4.1. Una ordenación divina, en cuyo conjunto tienen sentido incluso los aparentes desórdenes particulares: VI 11, 30.

C.3.1.4.2. Algo así sucede en el alma con los diversos géneros de «números»: VI 11, 31.

C.3.1.4.3. La memoria: los recuerdos («fantasías») y las figuraciones imaginarias («fantasmas»): VI 11, 32.

C.3.1.5. (Segunda conclusión). La armonía racional conduce a Dios: VI 11, 33.

Sección segunda

C.3.2 Los «números» eternos *(spirituales)* proceden de Dios: VI 12, 34-58.

C.3.2.1. (Planteamiento) Las leyes eternas de los «números» las recibe de Dios el alma: VI 12, 34-36.

C.3.2.1.1. Hay unos «números» por encima de los cuerpos: VI 12, 34.

C.3.2.1.2. Esos «números» son permanentes e inmutables: VI 12, 35.

C.3.2.1.3. Esos «números» eternos los tenemos en la memoria, grabados por Dios: VI 12, 36.

C.3.2.2. Por qué el alma se puede apartar de la verdad inmutable: VI 13, 37-42.

C.3.2.2.1. (Primera proposición) La belleza de las realidades inferiores a Dios: VI 13, 37-39.

C.3.2.2.1.1. El alma, aunque se desvíe de la atención a la suprema igualdad inmutable, sabe que debe tender hacia ella: VI 13, 37.

C.3.2.2.1.2. Lo que la desvía es la belleza sensible, presente en realidades que, aunque inferiores, también son «numerosas»: VI 13, 38.

C.3.2.2.1.3. Factores que intervienen en este desvío: VI 13, 39.

C.3.2.2.2. (Segunda proposición) La soberbia aparta de Dios: VI 13, 40-42.

C.3.2.2.2.1. La soberbia, origen del desvío, pues aparta al alma de su íntima unión con Dios y la vuelve hacia lo externo: VI 13, 40.

C.3.2.2.2.2. Esta especie de alienación que produce la soberbia se identifica con el deseo de dominar a otras almas: VI 13, 41.

C.3.2.2.2.3. Los movimientos («números») del alma al querer actuar sobre otras almas: VI 13, 42.

C.3.2.3. (Tercera proposición): los «números» de las cosas orientan el alma hacia el amor de Dios: VI 14, 43-46.

C.3.2.3.1. Lo principal es amar a Dios sobre todas las cosas, algo difícil de conseguir: VI 14, 43.

C.3.2.3.2. La imperfecta belleza (condición «numerosa») de las cosas terrenales no puede satisfacer: VI 14, 44.

C.3.2.3.3. La experiencia de esa condición «numerosa» de las cosas ha de orientarse en bien propio y del prójimo: VI 14, 45.

C.3.2.3.4. Se trata de ordenarlo todo en función de Dios y del amor a él, para lo cual un paso decisivo es el amor al prójimo: VI 14, 46.

(Exposición): el alma ama el orden: VI 14, 47-48.

C.3.2.3.5. Así lo muestra en su comportamiento ante el sistema de los pies, los versos, etc., al igual que cualquier otra experiencia sensible, corporal: VI 14, 47.

C.3.2.3.6. Pero estas cosas corporales, pasajeras, particulares, no admiten comparación con la íntima experiencia de Dios, garantía del orden universal: VI 14, 48.

C.3.2.4. (Conclusión) El alma, guía del cuerpo mediante las virtudes cardinales: VI 15, 49-50.

C.3.2.4.1. La resurrección aumentará nuestra capacidad de experiencia de los «números».

C.3.2.4.2. Papel que en la elevación del alma hasta la belleza suprema tienen la templanza, la fortaleza y la justicia.

C.3.2.5. (Digresión) Las virtudes cardinales permanecen en el cielo: VI 16, 51-55.

C.3.2.5.1. En contra de lo que algunos filósofos pensaron, las Escrituras indican que así es:

VI 16, 51.
C.3.2.5.2. La prudencia: VI 16, 52.
C.3.2.5.3. La justicia, la templanza: VI 16, 53.
C.3.2.5.4. La fortaleza: VI 16, 54.
C.3.2.5.5. Allí permanecen las cuatro virtudes consumadas y perfectas: VI 16, 55.
C.3.2.6. (Cuarta proposición) Incluso el alma pecadora produce armonías no desprovistas de belleza. La armonía universal: VI 17, 56-58.
C.3.2.6.1. Todo, hasta lo malo, tiene su puesto, su «hermosura», su «número» en la organización general del universo que Dios promueve y garantiza: VI 17, 56.
C.3.2.6.2. Todo está hecho a base de los elementos y éstos fueron hechos por Dios de la nada: VI 17, 57.
C.3.2.6.3. La tierra, el agua, el aire, el cielo; los «números» estáticos, los «números» dinámicos (temporales) que en ellos observamos, responden a las leyes divinas que les transmiten unas almas bienaventuradas y santas: VI 17, 58.

CONCLUSIÓN

D. (Conclusión general de la obra) VI 17, 59.

7. *Difusión y transmisión del* Sobre la música

Como dijimos antes, en la transmisión de los escritos agustinianos sobre las disciplinas liberales, la música tuvo más fortuna que ninguna de sus hermanas; la tradición nos ha legado no sólo el tratado completo sino también un epítome del mismo. Pero este epítome, de autenticidad no discutida, y el que puede que represente la herencia del correspondiente tratado *De grammatica* dan una imagen decepcionante de la difusión alcanzada por la gran labor agustiniana; ni uno ni otro tratado parecen haber tenido suerte con los lectores que encontraron. Escritos que en sí representan un intento de salir de la vacuidad de la cultura latina que imperaba, o que expiraba, en la época, un esfuerzo en aportar mediante la filosofía nueva vida a unas disciplinas que se perdían en la mera erudición y en la vana curiosidad, ni uno ni otro fueron afortunados con sus lectores. Los que los leyeron, probablemente maestros de las correspondientes disciplinas, no supieron captar en ellos lo esencial. Más bien los despojaron de lo propiamente agustiniano y se quedaron con lo accesorio; sólo les interesó de ellos un descarnado esqueleto de los principios básicos de las respectivas ciencias, un resumen de fácil utilidad práctica, privado de todo aquello que para San Agustín constituía el verdadero interés del escrito. La entidad de estos epítomes permite, por tanto, constatar el fracaso de la tentativa cultural y filosófica de San Agustín[123].

Es más, ni siquiera el propio San Agustín, desde su actitud religiosa de madurez y sus intereses pastorales como obispo, se mostraba optimista con la difusión de la obra,

sobre todo la de su parte técnica (libros I-V); eran escritos de difícil manejo y transmisión, por los riesgos de confusiones que presentaba su exposición dialogada, y de no fácil lectura y entendimiento para gente que, una vez perdido el sentido de la cantidad silábica en el latín que hablaban, no podía apreciar los ejemplos sobre los que se apoyaba la doctrina expuesta, máxime cuando en muchos de ellos se hacían intervenir silencios al principio, en medio o al final. Reconocía así que ni entre los del círculo cultural (clerical) más próximo a él suscitaba esta parte técnica un especial interés. Otra cosa era ya el libro sexto: su planteamiento y contenidos, su entidad religiosa, mística, lo hacían especialmente recomendable en dichos ambientes; un libro además que, planteado como consecuencia y culminación de los anteriores, podía incluso excusar la lectura detenida de aquéllos:

> Una obrita, es verdad, que si pudiere enviártela, seguro que no me va a pesar a mí el haberte obedecido, sino más bien a tí el habérmela pedido. Difícilmente, en efecto, se entienden en ella los cinco libros, si no hay al lado uno que sea capaz no sólo de separar los personajes que intervienen en la disertación *(disputantium)*, sino también de hacer sonar en su pronunciación las pequeñas demoras de las sílabas, de modo que con ellas se expresen y golpeen el sentido de los oídos los géneros de los «números», máxime cuando en algunos se mezclan también intervalos de silencio medidos, que en absoluto pueden ser sentidos, a no ser que el que pronuncia informe al que oye.
>
> El sexto libro, es verdad, que he encontrado corregido, donde está el fruto de los demás, no retraso el enviarlo a tu caridad; probablemente ése no rehuirá mucho tu gravedad. Los anteriores, en efecto, a nuestro hijo y condiácono Juliano, puesto que él es ya conmilitón nuestro, apenas le van a parecer dignos de lectura y conocimiento ...[124]

A pesar de estos pronósticos nada halagüeños[125], el tratado musical agustiniano no dejó de ser leído, como lo demuestra Casiodoro, que lo menciona en una relación de escritos griegos y latinos sobre la disciplina[126]. A lo largo de toda la Edad Media se constata luego su presencia ininterrumpida entre los musicólogos, una presencia que se intensifica después en el Renacimiento y que más que en sus doctrinas rítmicas se centra sobre todo en su definición de la música y en sus planteamientos filosóficos sobre ella[127].

En las ediciones más antiguas el *Sobre la música* aparece inserto entre otros escritos o en los *Opera omnia* de San Agustín; tal es el caso de la *editio princeps*, de Dionisio Bertochus, Venecia (1491: *Aurelii Augustini opuscula plurima: quaedam non plus impressa, impensis et opera Dionysii Bertochi)* y de otras que le siguieron prácticamente sin solución de continuidad: J. AMERBACH (I-IX), Basilea (1504, 1506); D. ERASMUS (I-X), Basilea, (1529)[128]. Figura también el *Sobre la música* en el tomo primero de las obras de San Agustín impresas en Venecia en 1552[129]; en la *editio Lugdunensis*, Lyon (1561); en la de los benedictinos (I-X), de Lovaina-Amberes (1577), Lovaina-París (1651); Lovaina-Amberes (1662); en la *editio Venetiana* (1584).

Siguieron luego otras ediciones de los benedictinos, una de Amberes (1700-1702) y

las de los de San Mauro: la primera, *Sancti Aurelii Augustini opera omnia* (I-XI), Studio Benedictinorum S. Mauri, París (1679-1700), donde el *Sobre la música* figura en el tomo I, págs. 443-540; y la segunda, revisada, *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia, post Lovaniensium theologorum recensionem*, Opera et studio monachorum Ordinis Sancti Benedicti e congregatione S. Mauri editio Parisina altera emendata et aucta, París (1836): aquí el *Sobre la música* ocupa las páginas 738-884 del tomo I. Era ésta una buena edición, aunque no una edición crítica propiamente dicha: no tenía en cuenta todos los manuscritos, no evaluaba debidamente los usados, no abordaba sistemáticamente las posibles relaciones entre ellos.

Deudora de ella fue la de Migne (1845): *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia, post Lovaniensium theologorum recensionem, castigata denuo ad manuscriptos codices Gallicos, Vaticanos, Belgicos, etc. Opera et studio monachorum Ordinis Sancti Benedicti e congregatione S. Mauri. Editio novissima, emendata et auctior, accurante* J.-P. MIGNE ... *Patrologiae Latinae Tomus* 32, París (1845), págs. 1081-1194. Migne se apoyó, sobre todo, en el trabajo de los benedictinos Mauristas, como se deduce de sus propias palabras *(A mendis prope innumeris expurgati sunt (Libri de Musica) ad Mss. Corbeiensem optimae notae, Arnulfensem, Albinensem, Victorinum, Regium, Vaticanum; ad lectiones ex Belgicis quatuor per Lovanienses collectas; et ad editiones Am. Er. et Lov. Praeterea libri quinque priores ad alium Victorinum et ad Navarricum Mss. collati sunt; sextus demum liber ad alium Navar. et alium Victor, ad unum majoris conventus Augustinianorum Paris, et ad Benignianum)*. Acudió también a otras ediciones *(Comparavimus praeterea eas omnes editiones initio Retractationum et Confessionum memoratas)*: la segunda de Erasmo, las de Lyon (1561), Venecia (1584), Lovaina-París (1651), Lovaina-Amberes (1662), Benedictinos de Amberes (1700-1702). Colacionó dos manuscritos de la Biblioteca Nacional (*necnon duos Regiae Bibliothecae Mss. numeris A, 7200, et B, 7231 designatos*) y tuvo en cuenta el epítome recientemente publicado por el cardenal Mai *(ac operis Augustiniani quamdam epitomen ex ipsis potissimum Augustini verbis concinnatam, quam Angelus Maius in pervetusto Codice Bibliothecae Vaticanae reperit ediditque Romae, anno 1828, in tomo 3, parte 3, pag. 116-134, novae Collectionis scriptorum veterum e vaticanis Cod. expressae)*.

Figura también el *De música* en la edición de PERONNE, ÉCALLE, VINCENT, CHARPENTIER, BARREAU: *Oeuvres completès Saint Augustin III: Traduites en français et annotées par...*, *renfermant le texte latin et les notes l'édition des Bénédictines*, París (1870), págs. 93-252.

FINAERT-THONNARD (1947) en su edición y traducción de nuestro tratado siguieron casi completamente a Migne («cette édition reproduit avec quelques rares corrections le texte de la *Patrologie Latine* de Migne»: pág. 16), incorporando en el breve aparato

crítico observaciones de tres códices (A: *Bibl. nat*.7200; B: *Bib. nat*. B 7231; y un *codex Vaticanus)* y de otras ediciones: las de Amerbach de 1504, de los benedictinos, de Erasmo (Basilea, 1529), las lovanienses (1577 ss.), la de Lyon de 1561 y una veneciana de 1584.

Es éste el texto que siguió MARZI *(Aurelii Augustini De musica*, Florencia, 1969) y el que hemos seguido nosotros, incluyendo los enunciados de los capítulos y apartados, en los libros I-V; un texto, evidentemente no crítico, que reclama cada vez con más urgencia la atención de los filólogos y editores[130]. Para el libro VI, en cambio, sí hemos podido contar con la reciente edición de JACOBSSON *(De música liber VI. A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, Estocolmo, 2002). que, planteada con criterios modernos, se aparta considerablemente de las anteriores[131]; por coherencia, sin embargo, con los libros anteriores hemos mantenido en éste también los enunciados de capítulos y apartados, aun cuando en la nueva edición que seguimos han sido suprimidos.

Enumeramos a continuación, en lo que se refiere a los cinco primeros libros, los desvíos más significativos[132] (los demás son puramente ortográficos) del texto de Finaert-Thonnard con respecto al de Migne, así como las ocasiones en que nos hemos apartado de ambos:

I 13, 27

MIGNE 1099:	*nonne advertas aut etiam dicas*
FINAERT-THONNARD, pág. 84; Ven.:	*nonne aut etiam dicas*

I 13, 28

MIGNE 1100:	*sensibus. Licet... sonis. Quamobrem*
FINAERT-THONNNARD, pág. 84; Ven.:	*sensibus. Quamborem*

IV 14, 18

MIGNE 1139, FINAERT- THONNARD, pág. 258:	*ionicum a maiori*
Ven.:	*ionicum a maiore*

IV 14, 22

MIGNE 1140, Ven.:	*plenis*
FINAERT-THONNARD, pág. 262:	*plebis* (probable ercata)

IV 16, 34

MIGNE 1045, Ven.:	*potestatis magnitudo*
FINAERT-THONNARD, pág. 280:	*potestate magnitudo*

V 3, 4

MIGNE 1149:	*quod r litteram*

FINAERT-THONNARD, pág. 302: *quod litteram*

V 10, 20

Nosotros: *ad sesque*

Editores: *ad sesqua*.

Entre las traducciones cabe mencionar las siguientes: THÉNARD-CITOLEUX BAR-LE-DUC (1864, accesible en www.abba-ve-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/index.htm): francés; PÉRONNH, ÉCALLE, VINCENT, etc. (1870): francés; CARDAMONE (1878): italiano; PERL (1936): alemán; FINAERT-THONNARD (1947): francés; CATESBY TALIAFERRO (1948): inglés; TURKOWSKA (1954): polaco; MARZI (1969): italiano; GENTILI (1976): italiano; ORTEGA (1988): español; BETTETINI (1997), págs. 83-269: italiano; JACOBSSON (2002), libro VI: inglés. De casi todas ellas es deudora la traducción que aquí presentamos y muy en especial de la excelente versión española de ORTEGA.

Planteada con el mismo criterio con el que hemos abordado otros escritos latinos sobre música, nuestra traducción pretende dar una imagen precisa del texto agustiniano, intentando seguirlo de cerca lo más posible no ya en el fondo sino incluso en la forma: tecnicismos, rechazo de helenismos, sintaxis, recursos literarios, etc.

El presente trabajo forma parte de la serie *Scripta Latina de musica* (Escritos latinos sobre música), uno de los actuales objetivos del grupo de investigación SAMAG *(Studium de antiquis musicis artibus Granatense)*, que, bajo los auspicios de la Junta de Andalucía (Plan Andaluz de Investigación) y del Ministerio de Educación y Ciencia (a través de los sucesivos proyectos que viene teniendo a su cargo), dirige J. Luque en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada. En este caso concreto la traducción y notas son fruto de la colaboración entre López Eisman y Luque; al primero se deben los índices; al segundo, la introducción.

[1] *Retractationes* 1.6. Algo además confirmado por el índice *(Indiculus)* de POSIDIO, X[1] 3: *de grammatica liber unus*; 4: *de musica libri sex*; 5: *ceterarum disciplinarum principia, libri quinque, id est de dialectica, de rhetorica, de geometria, de arithmetica, de philosophia*. Bien es verdad que este índice parece depender estrechamente de uno redactado por el propio San Agustín y que utilizó en las *Retractaciones*.

[2] *Epístolas* 101, 3.

[3] Para una cronología básica de San Agustín y de sus escritos, cf., por ejemplo, H. I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, París, 1938 (1958[4]), págs. 607 ss.; G. MARZI, *Aurelii Augustini De musica*. Florencia. 1969. págs. 69 ss.; C. VITALI, Sant'Agostino, *Le Confesioni*, págs. 5 ss.; P. BROWN, *Augustine of Hippo. A Biography*, Londres, 1967, una excelente biografía, actualizada por el autor en 2000; CH. MOHRMANN, «Le 'Confessioni' come opera letteraria», *Convivium* (1957) 257-267; J. M. RIST, *Augustine*, Cambridge, 1994, (visión de conjunto sobre el pensamiento agustiniano); para una breve semblanza del autor y su obra, cf. H. CHADWICK, *Augustine*, Oxford, 1996[2]; para los años previos a su conversión, J. J. O'MEARA, *The young Augustine, the growth of St. Augustine's mind up to his conversion*, Londres. 1954.

[4] Si ese es el sentido de la frase «a base de interrogar a los que conmigo estaban y no se hallaban muy lejos de intereses de este tipo».

[5] Y sobre la consideración que dicha actividad de juventud («ejercicios previos» —*proludere*; sobre el sentido de este término, cf. I. HADOT, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, París, 1984 y, del mismo autor, «Erziehung und Bildung bei Augustin», en C. MAYER Y K. H. CHELIUS, *Internationales Symposion über den Stand der Augustinus-Forschung vom 12. bis 16. April 1987 im Schloss Rauischholzhausen der Justus-Liebig-Universität Giessen*, Würzburg, 1987, págs. 99-130; «deleites» —*deliciae*—) le merecía al autor en sus años maduros.

[6] Es decir, después de haber escrito *Contra Academicos, De vita beata, De ordine, Soliloquia* (386), *De grammatica, De rhetorica, De dialectica* y demás disciplinas, *De inmortalitate animae* (386-387).

[7] *Retract*. I 11.

[8] La que reconocen los mauristas: el *De grammatica liber* que figura en MIGNE, *Patrologia Latina* XXXII 1385-1408. publicado luego por KEIL, *Regulae Aurelii Augustini, Grammatici Latini*, ed. KEIL V 490 ss.

[9] El *Ars Sancti Augustini*, publicada primero por A. MAI *(Nova Patrum Bibliotheca* I 1, págs. 167 ss.) y luego por C. F. WEBER *(Aurelii Augustini ars grammatica breviata*, Marburgo, 1861).

[10] *Institutiones humanarum litterarum* II 1.

[11] *Patrologia Latina* XXXII 1409-1420.

[12] *Patrol. Lat*. XXXII 1439-1448.

[13] Cf. MARROU, *Saint Augustin et la fin*..., págs. 570 ss.

[14] Cf. VECCHI, *Praecepta artis musicae collecta ex libris sex A. Augustini*, Memoire dell'Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna. Classe discienze morali. serie V, vol. I, Bolonia, 1950, pág. 4.

[15] Que en la transmisión manuscrita entraron en contacto con los escritos de Chirius Fortunatianus de varios modos: el *codex Darmstadiensis* 166. ahora *Coloniensis*, del siglo VII, presenta el libro de retórica agustiniano bajo el nombre de Fortunaciano y le añade un sumario *de dialectica* como libro cuarto de dicha obra. Otros códices presentan otro tipo de conjunción de la obra de Agustín y la de Fortunaciano; así. además de los manejados por C. HALM (*Rhetores Latini minores*, Leipzig. 1863, págs.135 ss.), el *Florentinus Marcianus Lat*. 315.

[16] Recuérdese lo que él mismo afirma en la carta 101, 2: «los libros *(De musica)* que yo había prometido corregir *(emendare)*; y no te los mando porque no los he corregido, ocupado, como se puede ver, en cuidados muchos y de mucha prevalencia... (3)... al inicio de nuestro ocio, cuando de cuidados mayores ...» (pasaje recogido al comienzo de este mismo apartado).

[17] Cf. VECCHI, *Praecepta artis musicae*..., pág. 6.

[18] Sobre todo ello, cf., por ejemplo, STEFANI, «Etica nell' estetica: il 'De musica'» y «Etica del canto cristiano», ambos en STEFANI, «L'etica musicale di S. Agostino», *Jucunda laudatio* 6 (1968) 1-65; BETETTINI,

Aurelio Agostino, Ordine, Musica, Belleza, Milán, 1992.

[19] *Confesiones* X 33, 49.

[20] En el mundo de San Agustín, que, como confiesa en el pasaje que acabamos de mencionar, se dejaba llevar por la música más que por ningún otro placer sensible, tienen una especial vigencia los sonidos, incluidos los del habla: cf., por ejemplo. BROWN, *Augustin of Hippo. A biography*. Londres, 1967, págs. 37 s., 192 s.

[21] Entre 328 y 373, campeón de la ortodoxia frente a los arrianos, de gran predicamento en Oriente y en Occidente.

[22] *Conf*. X 33, 50.

Este atractivo que ejercía la música sobre San Agustín no se borrará con los años; él seguirá siempre atento a lo que canta la gente en el campo, en las calles, de día, de noche: *Enarrationes in Psalmos* 32, 8; 64, 3; 132, 1; *Sermones* 9, 6 s.

[23] CICERÓN, *República* VI 28.

[24] Cf., por ejemplo, GERSH, *Concord in Discourse. Harmonics and Semiotics in Late Classical and Early Medieval Platonism*, Berlín-Nueva York, 1996, págs. 11 ss.

[25] Los *Salmos*, por ejemplo, con su rica imaginería musical no son escasos en referencias a la música de los cielos: una de las más bellas y conocidas quizá sea la del 19 (18) «Los cielos proclaman la gloria de Dios», en la que algún comentarista ha pretendido incluso reconocer ecos de concepciones pitagóricas: cf. sobre todo esto HAAR, *Musica mundana: Variations on a Pythagorean Theme*, Tesis doctoral, Harvard, 1960, págs. 184 s.

[26] 38, 4 ss. La fecha de composición del *Libro de Job*, si es que puede hablarse de una composición unitaria, no es en modo alguno segura; estudios recientes, sin embargo, teniendo en cuenta las posibles referencias históricas que encierra, así como otros indicios de tipo cultural o religioso, peculiaridades de vocabulario y estilo, etc., tienden a situarlo en el siglo v a. C.: cf.. por ejemplo, SCHÖKEL-SICRE. *Job: comentario teológico y literario*, Madrid, 1983, VIII.

[27] Ángeles y astros aparecen, por ejemplo, si no identificados, sí íntimamente unidos en la alabanza a Dios en el Salmo 148. Cf., por ejemplo, HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen Zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berna-Múnich, 1962.

[28] *Migr*. 178.

[29] HAAR, *Musica mundana*..., págs. 182 ss.

[30] *Opif*. 77.

[31] Sus escritos sólo nos son conocidos indirectamente, por las citas de escritores posteriores, en especial Eusebio de Cesarea. Proclo lo menciona entre los comentaristas del mito platónico de Er.

[32] Entre los que se incluye ORÍGENES *(Contra Celso* 1 15; VI 51).

[33] *Stromata* I 22.

[34] *Praeparatio Evangelica* 9, 6.

[35] *Graecarum affectionum Curatio* II 115.

[36] Cf., por ejemplo, JOSEFO, *Contra Apión* I 22; ORÍGENES, *Contra Celso* I 15; ambos citados por HAAR, *Musica mundana*, pág. 198.

[37] Sea San Pablo o un discípulo.

[38] AGUSTÍN, *Sobre la música* VI 11, 29.

[39] Rítmica: cf. DRAE, s.v. 2 y más adelante nota 6 a I 1.

[40] *Mús*. VI 11.29.

[41] IV 2, 4 (*Patrol. Lat*. XLII, col. 889), pasaje donde usa el término *coaptatio* como traducción del griego *harmonía*. Cf. HAAR, *Musica mundana*..., pág. 208, n. 104. En una de las cartas (*Epíst*. XXVI *Patrol. Lat*. XXXIII, cols. 104-106) recoge un poema de su discípulo Licencio en el que, posiblemente de acuerdo con Varrón, se habla de la armonía del universo en términos completamente paganos.

[42] *De ord*. II 5, 14 *(Patrol. Lat*. XXXII col. 1001).

[43] *De ord*. II 12, 35-16, 44 *(Patrol. Lat*. XXXII cols. 1011 ss.).

[44] *De ord*. II 20, 5 3 *(Patrol. Lat*. XXXII col. 1020).

[45] La idea y la término «cultura» son modernos; sobre su expresión en el léxico latino *(cultura, cultus, disciplina, doctrina, studium, eruditio, institutio)*, cf. MARROU, «L'idée de culture et le vocabulaire latin», en MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 549-560.

[46] Sobre los sentidos de estos dos términos en los escritos agustinianos, cf. MARROU, «*Scientia* et *sapientia* dans la langue de Saint Augustin», en MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 560-569.

[47] MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 161 ss.; BROWN, *Augustine of Hippo*..., págs. 43 ss.; 105 ss.

[48] «Contemplar lo que se ha entendido» *(intellecta conspicere): Retract*. I 11, *Patrol. Lat*. XXXII 601.

[49] *Mús*. VI 2, 2 (cf. *Retract*. I 11, 1): a propósito de la música; cf. también *Retract*. I 3, 1, *Patrol. Lat*. XXXII 588, a propósito del *De ordine*; I 1, 6, *Patrol. Lat*. XXXII 591, a propósito de los *disciplinarum libri*.

[50] *De vera religione* 29, 52, *Patrol. Lat*. XXXIV 145, a propósito de la astronomía.

[51] Tal como se entrevé en el *De magistro* 2, 3-3, 6.

[52] FORMAN, «Augustine's Music: 'Keys' to the Logos', en R. R. LACROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essay*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs. 17-28.

[53] *De quantitate animae* 15, 25, *Patrol. Lat*. XXXII 1049.

[54] Cf., por ejemplo, *De ord*. II 5.

[55] Algo, por desgracia, fuertemente asentado hoy entre nosotros, pero, como se ve, no exclusivo de nuestros tiempos sino claramente perfilado ya en la Antigüedad tardía, por ejemplo, en toda una enseñanza gramatical y retórica de corte utilitario, preocupada sólo por transmitir unos recursos mínimos que utilizar de inmediato. Cf., por ejemplo, MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 118 ss.

[56] *De doctrina Christiana* II 18, 28, *Patrol. Lat*. XXXIV 49; un juicio similar le merecen la pintura o la escultura: *De doct. christ*. II 25, 39, *Patrol. Lat*. XXXIV 54.

[57] Cf., por ejemplo, BROWN, *Augustine of Hippo*..., págs. 272 ss.

[58] *Conf*. IV 16, 30.

[59] Sobre los vínculos del de Hipona con el Reatino, cf., por ejemplo, MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 113, 129, 131, 250 (n. 3), 253 (n. 1), 261 (n. 5), 266 (n. 1), 269 (n. 4), 274 (n. 1), 278 (n. 1), 418; sobre su relación con Cicerón, cf. TESTARD, *Saint Augustin et Cicéron*, PARÍS, 1958; PRESTEL, *Die Rezeption der ciceronischen Rhetorik durch Augustinus in* De doctrina Christiana, Frankfurt, 1992.

[60] Sobre el papel de San Agustín en la transmisión de la ciencia musical, cf. CORBIN «Música spéculative et cantus pratique...», *Cahiers de civilisation médiévale X^e-X^ee siècles* 5 (1962) 1-12.

[61] Para información general y bibliográfica (1940-1990) sobre el tratado *De musica*, cf. M. BETTETINI, «Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo *De Musica* di Sant'Agostino (1940-1990)», *Rivista di Filosofia neoscolastica* 83 (1991) 430-469. Como introducciones al tratado *Sobre la música* en general o a alguno de sus libros o aspectos, cabe recomendar E. GILSON, *Introduction a l'étude de saint Augustin*, París, 1929, págs. 56-65; J. GUITTON, *Le temps et l'Éternité chez Plotin et Saint Augustin*, París, 1933, págs. 100-116; G. WILLE, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, págs. 614-623; R. J. O'CONNELL, *St. Augustine's Early Theory of Man, A.D. 386-391*, Cambridge (Mass.). 1968, págs. 50-90; J. I. JENSEN, *Sjælens musik. Musikalisk tænkning og kristendom hos Augustin*, Platonselskabets skriftserie 5, Copenhague, 1979, págs. 70-112. Mención especial merecen las monografías de H. EDELSTEIN, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift* De musica (Tesis doct. Univ. Friburgo), Ohlau, 1929; W. HOFFMANN, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de arte musica*, Marburgo, 1931 y A. KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu «De musica» im Kontext seines Schrifttums*, Würzburg, 1993.

[62] Sobre los dos tipos de diálogo empleados por San Agustín, cf. PIZZANI. «Il sesto libro», en U. PIZZANI y G. MILANESE, *'De musica' di Agostino d'Ippona. Commento (= Lectio Augustini, Settimana agostiniana pavese)*, Palermo, 1990, pág. 66.

[63] B. VOSS, *Der Dialog in der frühchristlichen Literatur* (= *Studia et Testimonia Antiqua* 9), Múnich, 1970; A. KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu «De musica» im Kontext seines Schrifttums*, Würzburg, 1993, págs. 69 ss.; M. VON ALBRECHT, «Musik und Befreiung: Augustinus *De musica»,*

International Journal of Musicology 3 (1994), págs. 94-95.

[64] Recuérdese, por ejemplo, el catecismo *(Isagogé)* de Baquio «el Viejo», *Musici Scriptores Graeci*, págs. 292-316 Jan.

[65] Cf., por ejemplo, M. HUGLO, «The Study of the Ancient Sources of Music Theory in the Medieval Universities», en BARBERA, *Music Theory and its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, Indiana, 1990, pág. 170; M. JACOBSSON, *Aurelius Augustinus, De musica liber VI, A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, Estocolmo, 2002, págs. X ss. y XXX ss.

[66] Recuérdense, sin ir más lejos, los escritos sobre música del Ps. Plutarco y de Aristides Quintiliano o el tratado de armonía de Ptolomeo.

[67] Cf. VON ALBRECHT, «Musik und Befreiung...», págs. 89 ss.

[68] I 1.

[69] Cf. P. LE BOEUF, *La tradition manuscrite du* De musica *de saint Augustin et son influence sur la pensée et l'esthétique médiévales*, École Nationale des Chartes. Positions des thèses soutenues par les éléves de la promotion de 1986, París, 1986, págs. 312 ss.; M. JACOBSSON, *Aurelius Augustinus, De musica liber VI, A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, Estocolmo, 2002, pág. XXXI.

[70] Cf. JACOBSSON, *Aurelius Augustinus...*, págs. XXXI ss.

[71] *Retract*. I 11, pasaje recogido ya más arriba, pág. 9.

[72] Ritmos: cf. DRAE s.v. 13 y nota 6 a I 1.

[73] *Epíst*. 101, 1 ss.

[74] CATULO (V 4, 5), VIRGILIO (IV 15, 25; V 3.3), HORACIO (IV 13, 18; 14, 20; 17, 35-36), TERENCIANO MAURO (II 11, 21; IV 16, 30-31), *«poetae novelli»* (IV 16, 30).

[75] VI 4, 7; 5, 14; 11, 29; 11, 33; 13, 40; 14, 44.

[76] Véanse, sin más, en el capítulo 1, 1 «puerilmente» *(pueriliter)*, «frivolidad» *(nugacitatem)*, «vil camino» *(vilem viam)*, «puerilidades» *(puerilia)*. Se prefigura así la voz del Agustín maduro, empeñado en una intensa labor eclesial, sin tiempo de prestar atención a estas naderías, cuando cada vez se irá sintiendo más apremiado no sólo por sus grandes responsabilidades político-administrativas sino por importantes cuestiones teológicas como la creación del mundo *(De Genesi ad litteram)* o la Trinidad *(De trinitate)*.

[77] Recuérdese su arrepentimiento de haber dedicado en esos años tanto tiempo a las disciplinas liberales: *Retract*. I 3, 2, *Patrol. Lat*. XXXII 588.

[78] *Sobre la música* VI. 1, 1; 17, 59.

[79] Por ejemplo, P. ALFARIC, *L'evolution intellectuelle de Saint Augustin*, París, 1918, págs. 410 s.; H. EDELSTEIN, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift* De musica (Tesis doct. Univ. Friburgo), Ohlau, 1929. pág. 123, n. 45; K. SVOBODA, *La estética de San Agustín* y *sus fuentes*, [trad. L. REY ALTUNA], Madrid, 1958, págs. 75-76. Otros (G. FINAERT y F. J. THONNARD. *La musique. De musica libri sex*. Texte de l'édition bénedictine, Introduction, Traduction et Notes de GUY FINAERT, A. A., (Livres I-V) et F.-J. THONNARD. A. A., (Livre VI). *Oeuvres de Saint Augustin*. 1re série: *Opuscules*, VII. *Dialogues philosophiques*, VI, París, 1947, págs. 7 ss; F. AMERIO, *Il* De musica *di San Agostino*, Turín, 1929, págs. 36 ss.), en cambio, se han mostrado a favor de una composición unitaria y continuada. Un informe detallado sobre estas y otras propuestas en tomo a la cuestión de la fecha y las circunstancias de la composición del *De musica* puede encontrarse en JACOBSSON, *op. cit*., págs. X ss., quien en general se adhiere a las tesis de MARROU.

[80] *Retract*. I 6.

[81] A donde había vuelto desde Casiciaco a principios de marzo; en Casiciaco había escrito los tratados *Contra Academicos, De beata vita* y *De ordine*, así como los *Soliloquia*; en Milán, mientras esperaba el bautismo escribió *De inmortalitate animae*, empezó a trabajar sobre los *disciplinarum libri* y terminó el *De grammatica*.

[82] Desde Milán San Agustín se propuso volver a África, con intención de llevar allí una vida retirada, en compañía de su madre, su hijo y algunos amigos, que compartían con él sus afanes filosóficos y teológicos. En Ostia, mientras esperaban poder embarcar, murió su madre. Agustín vuelve entonces a Roma, donde escribió los tratados *De quantitate animae. De libero arbitrio* (I), *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus*

Manichaeorum. Hasta 388 no pudo hacer la travesía hasta Cartago. De allí fue a Tagaste, donde vivió hasta 391, año en que marcha a Hipona para fundar una comunidad monástica dedicada a la oración y al estudio de las Escrituras.

[83] «Pero después de que me fue puesto encima el fardo de los cuidados eclesiales todos aquellos deleites huyeron de mis manos»: *Epíst*. 101, 1, citada anteriormente. Cf. sobre todo ello KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik*..., 1993) págs. 149 ss.

[84] MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 582 s.

[85] *Epíst*. 101, 2-3.

[86] Con todo el profundo sentido funcional que la *emendatio* tiene en la actividad filológica, cuando los textos, transmitidos en forma manuscrita, padecían todo tipo de alteraciones en manos de los copistas.

[87] Cf. MARROU, *loc. cit*.; M. BERNHARD, «Ueberlieferung und Fortleben der antiken lateinisehen Musiktheorie im Mittelalter», en ZAMINER (et al.), *Die Musik des Altertums*, 1990, pág. 15.

[88] *Epíst*. 101, 1.

[89] Diversas propuestas se han hecho sobre la entidad y alcance de la *emendatio* de que fue objeto la obra agustiniana, cf., por ejemplo, además de los trabajos mencionados poco antes, O. DU ROY, *L'intelligence de la foi en la Trinité selon Saint Augustin: genèse de sa théologie trinitaire jusqu'en 391*, París, 1966, pág. 283; U. PIZZANI, *Interiorità e intenzionalità in S. Agostino*, Roma, 1990; M. BETTETINI, «Stato della questione e bibliografía ragionata sul dialogo *De Musica* di Sant'Agostino (1940-1990)», *Rivista di Filosofia neo-scolastica* 83 (1991) 430-469; y, del mismo autor, *Aurelio Agostino, Musica, Introduzione, traduzione, note e apparati di Maria Bettetini*. Milán, 1997, pág. 379; A. KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik*..., págs. 151 s.; M. CUTINO, «Per una interpretazione della *praefatio* al VI libro del *De musica* di Agostino», *Augustinianum: periodicum quadrimestre Collegii internationalis Augustiniani* 37 (1997) 147-164.

[90] JACOBSSON, *Aurelius Augustinus*..., pág. XXVII.

[91] Cf. MARROU, *Saint Augustin*... págs. 292 ss.

[92] *Epíst*. 101, 3.

[93] Véanse, por ejemplo, *Conf*. III 7, 14; XI 26, 33 y otras recogidas en LÓPEZ EISMAN, *Augustinus (Scriptores latini de re metrica* XI), Granada, 1993; bien es verdad que todas ellas son más bien métricas o vecinas de la métrica.

[94] Cf., por ejemplo, *Soliloquia* (386 d. C.) II 6, 12, *Patrol. Lat*. XXXII 890.

[95] *De Trinitate (libri XV*, 399-419 d. C.) IV 2, 4 *(Patrol. Lat*. XLII 889): alusión al monocordo y a la relación 2/1 que sustenta la consonancia de octava.

[96] MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 267 ss.

[97] *Conf*. IV 16. 30.

[98] Cf. H. WEIL, «Les rythmiciens grecs, Varron et Saint Augustin. Le trimétre iambique», *Jahrbuch für Philologie* (1862), págs. 333 ss. (v. tb. BIBLIOGRAFÍA); H. EDELSTEIN, *Die Musikanschauung Augustins*..., págs. 87 ss.; K. SVOBODA. *La estética*..., págs. 109 ss.

[99] *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, Leipzig, 1861, pág. 19; WESTPHAL-ROSSBACH: *Theorie*..., Vol. III 2: *Griechische Metrik*, Leipzig, pág. 129. Que el tratado fue considerado más próximo a la métrica que a la música parecería sugerirlo también el propio *Epitome* y el contexto en que se transmitió: BERNHARD, «Überlieferung und Fortleben...», (1990) págs. 15, 29.

[100] Cf. WEIL, *op. cit.:* AMERIO, *El* De musica *di San Agostino*, Turín, 1929, págs. 172 ss.; SVOBODA *op. cit*., págs. 111 y 116.

[101] Cf. AMERIO, *op. cit*., págs. 40-45; 168, n. 1; 195; MARROU, *Saint Augustin*..., págs. 269 ss.; VON ALBRECHT, *op. cit*.

[102] Así, por ejemplo, AMERIO, *op. cit*., pág. 194. Las coincidencias con los métricos griegos remontarían, según él, a Varrón.

[103] Son sumamente escasas en toda la obra referencias directas a la música instrumental del tipo de las de I 1, 1 o IV 14, 24.

[104] KELLER. *op. cit*., pág. 220.

[105] VON ALBRECHT, *op. cit*., pág. 97. Para esta terminología («forma rítmica», «forma métrica») y la demás («esquema», «composición», «ejecución») relacionada con los niveles de análisis en el lenguaje versificado, cf. LUQUE, «Sistema y realización en la métrica latina: bases antiguas de una doctrina moderna», *Emerita* 52/1 (1984) 33-50.

[106] Cf. AMERIO, *op. cit*., págs. 87 ss; 106 s.: 192 ss.; MARROU, *Saint Augustin…*, págs. 270 ss.

[107] Cf. AMERIO, *op. cit*., págs. 76 ss.; 168 ss.; MARROU. *loc. cit*.

[108] Cf. AMERIO, *op. cit*., págs. 193 s.

[109] Silencios que. en cuanto que dominio de la interioridad, no condicionado por un estímulo externo, desde la perspectiva de la doctrina de la percepción de San Agustín, resultan ser una prueba evidente de la participación activa del alma en dicha percepción sensible del cuerpo.

[110] *Mús*. IV 1, 1; 2, 3.

[111] *Mús*. III 7, 16-8, 19; IV 3, 4; 7, 8-10, 11; 13, 16.

[112] *Mús*. IV 13, 16.

[113] *Mús*. IV 14, 19-15, 29.

[114] Cf. LUQUE, *Arsis thesis, ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, 1994.

[115] T/t = tiempos marcado/no marcado de un pie.

[116] De ahí que MARROU (*Saint Augustin…*, 273) escribiera: «Quiso escribir un tratado de rítmica pero le faltaron las fuerzas. Leída atentamente su obra no supone casi ninguna erudición específicamente musical; no ha aplicado, por así decirlo, más que conocimientos métricos; los que su cultura literaria, su antiguo oficio de gramático-rétor, le habían hecho ir adquiriendo desde tiempo atrás».

[117] *Mús*. VI 2, 2.

[118] Cf. MARROU, *Saint Augustin…*, pág. 295 y, para un análisis más detallado, GILSON, *Introduction…*, págs. 75 ss.; AMERIO, *op. cit*., págs. 125 ss.; EDELSTEIN, *Die Musik Anschauung…*, págs. 92 ss.

[119] Cf. MARROU, *Saint Augustin…*, págs. 295 ss.; SVOBODA, *La estética…*, pág. 188, n. 1.

[120] Mal se llaman «artes liberales» (*absit omnino ut istorum vanitates et insaniae mendaces, ventosae nugae et superbus error, recte liberales litterae nominentur)*, cuando en realidad no liberan *(neque enim habent congruum libertati, nisi quod habent congruum veritati);* sólo la verdad hace libres (JUAN VIII, 36, 32) y no hay más verdad que la de Dios a través de Jesús *(liberales litterae… hominum scilicet infelicium, qui Dei gratiam per Jesum Christum Dominum nostrum, qua sola liberamur de corpore mortis huius —Rom*. VII 24, 25— *non cognoverunt*): *Epíst*. 101, 2, *Patrol. Lat*. XXXIII 368.

[121] Cf. MARROU, *Saint Augustin…*, pág. 297; AMERIO, *Il* De musica…, págs. 141; EDELSTEIN, *Die Musik Anschauung…*, págs. 103 ss.

[122] VON ALBRECHT, «Musik und Befreiung…».

[123] MARROU, *Saint Augustin…*, pág. 576.

[124] *Epíst*. 101, 3.

[125] Para estas apreciaciones negativas del autor sobre su propia obra, cf. FORMAN «Augustine's Music: "Keys" to the logos» en R.R. La Croix (ed.), *Agustine on Music: An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs., 17-28.

[126] CASIODORO, *Institutiones humanarum litterarum* II 5, 10: «Escribió también incluso el Padre Agustín sobre la música seis libros *(de musica sex libros)*, en los que mostró que la voz humana tenía por naturaleza en sus sílabas largas y breves unos sones rítmicos y una harmonía 'modulable' *(in quibus humanam vocem, rhythmicos sonos et harmoniam modulabilem in longis syllabis atque brevibus naturaliter habere monstravit)*».

[127] Cf., por ejemplo, W. BOWEN, «St. Augustine in Medieval and Renaissance Musical Science», en R. R. LA CROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs. 29-52. Sobre los manuscritos (Paris Bibliothèque Nationale n° 7200; Paris Bibliothèque Nationale n° 7231; *Codex Vaticanus*) cf. LE BOEUF, *La tradition manuscrite…*, págs. 107-115; BERNHARD, *op. cit*., págs. 14-

18; M. JACOBSSON, *Aurelius Augustinus, De musica liber VI, A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, Estocolmo, 2002, págs. XXX ss.; para las glosas («Expositiunculae in libros beati Augustini de musica»), cf. LE BOEUF «Un commentaire d'inspiration érigénienne du 'De musica' de saint Augustin». *Recherches Augustiniennes* 22 (1987) 243-316; para los epítomes, cf. G. N. RIEU, *Epitome artis metricae ex libris VI Augustini de musica*, en *Scriptorium veterum nova collectio e Valicanis codicibus* III/3 *edita a* A. MAIO, Roma. 1828. págs. 116-134; G. VECCHI. *Praecepta artis musicae collecta ex libris sex A. Augustini De musica'. Memorie dell'Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna. Classe di scienze morali*, serie V, vol. 1. Bolonia, 1950. págs. 91-153.

128 Una segunda edición *(editio altera Desiderii Erasmi)* en París (1541).

129 Una edición que no encuentro en la relación de las antiguas que mencionan los estudiosos (Finaert-Thonnard, Keller o Jacobsson) y a la que en adelante me referiré como «Ven.».

Se predica a sí misma como una mejora de otra de Basilea (no sé si la de Amerbach o la de Erasmo); corrige sus numerosos errores, añade anotaciones marginales *(notata in contextu et margine)* e incorpora libros, cartas, sermones y fragmentos no editados hasta entonces.

«Divi Aurelii Augustini Hipponensis episcopi omnium operum primus tomus, ad fidem vetustorum exemplarium summa vigilantia repurgatorum a mendis innumeris, notata in contextu et margine suis signis veterum exemplorum lectione, ut optimo iure tantus ecclesiae doctor renatus videri possit. Inspice lector, et fateberis hanc non vanam esse pollicitationem: quod si gratus etiam esse voles, non patieris tantum laboris tantumque impensarum frustra sumptum esse. Cui accesserunt libri, epistolae, sermones et fragmenta aliquot, hactenus numquam impressa. Additus est et index multo quam basiliensis fuerat copiosior. Venetiis, Ad signum spei, MDLII».

Entre los *Rudimenta rhetorices* y el *Contra academicos*, págs. 70vtª-93, figura *Divi Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi de Musica Liber primus... secundus... tertius... quartus... quintus... sextus ... Librorum de musica finis*.

En notas marginales se va estableciendo la división en capítulos (sin ulteriores subdivisiones), con indicaciones sobre el contenido de los mismos (distintas de las que presentan Finaert-Thonnard); se hacen esporádicas observaciones o aclaraciones a alguna palabra o frase del texto y además se recogen con frecuencia variantes de lectura *(alias, al.*, etc.) desechadas.

130 Importante fue en este sentido la tesis de P. LE BOEUF, *op. cit.*, sobre la tradición manuscrita del *Sobre la música*, en la que el autor, además de la introducción general (págs. 1-48) estudió los manuscritos (29 de los siglos IX-XIII, 51 del XIV-XV) y los organizó en un *stemma* (págs. 49-272); analizó la geografía y la cronología de la transmisión medieval del *Sobre la música* (págs. 273-413) y se ocupó de la influencia de nuestra obra en el pensamiento y en la estética de la época (págs. 414-511): cf. JACOBSSON, *op. cit.*, págs. XXVIII ss. y en la reseña de ese trabajo realizada por HUGLO (cf. BIBLIOGRAFÍA). Le Boeuf se propuso editar el tratado agustiniano en el *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, idea que luego abandonó.

131 Sobre la base de los catálogos de la Österreichische Akademie der Wissenschaften de Viena *(Die handschriftliche Überlieferung der Werke des heiligen Augustinus*, Viena, 1969-1997) y del estudio previo de LE BOEUF, *op. cit.*, ha partido el autor de 78 manuscritos, de los siglos VIII al XV (de ellos 36 que, a partir del siglo XIII, basándose sobre el códice *Vaticanus lat*, 10664, del siglo X, sólo copian el libro VI), ha colacionado 38, de entre los que, por razones de antigüedad y de calidad, ha seleccionado seis, sobre los que efectivamente ha establecido el texto: A = Tours, Bibl. Mun. 286 (siglos VIII-IX); B = Paris, B.N. lat. 13375 (siglo IX); C = Valenciennes, Bibl. Mun. 384-384 (siglo IX); D = Paris, B. N. lat. 7200 (siglos IX-X); E = Vercelli, Bibl. Cap. CXXXVIII (siglos IX-X); F = Angers, Bibl. Mun. 486 (siglo XI). Aparte de ellos, se ha servido de las ediciones impresas de 1491, 1506, 1529 y 1577, así como las de los mauristas de 1836 y la de la *Patrologia Latina*. Cf. las observaciones críticas de HUGLO en su reseña del trabajo de Jacobsson (cf. BIBLIOGRAFÍA).

El autor, *op. cit.*, pág. X) parece haber aceptado preparar la edición de la obra completa para el *CSEL*.

132 Sobre la base de la relación de KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu «De musica» im Kontext Seines Schrifttums*, Würzburg. 1993, pág. 68, que completamos con algunas otras observaciones que hemos podido hacer a lo largo de nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

. VON ALBRECHT, «Musik und Befreiung: Augustinus *De música», International Journal of Musicology* 3 (1994) 89-114.

ALFARIC, *L'evolution intellectuelle de Saint Augustin*, París, 1918.

. S. ALLEN, *Accent and Rhythm*, Cambridge, 1973.

AMERIO, *Il* De música *di San Agostino*, Turín, 1929.

AMERIO, «S. Agostino e la musica», *Humanitas. Rivista mensile di cultura* 9 (1954) 1050-1058.

BARBERA (ed.), *Music Theory and its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, Indiana, 1990.

BAUDOT, *Musiciens romains de l'antiquité*, Montreal, 1973.

BENZ, *Unfreie Menschen als Musiker und Schauspieler in der römischen Welt*, Stuttgart, 1961.

. BERNHARD, «Ueberlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter», en F. ZAMINER, *Die Musik des Altertums*, Laaber, 1990, págs. 7-35.

. BETTETINI, «Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo *De Musica* di Sant' Agostino (1940-1990)», *Rivista di Filosofia neo-scolastica* 83 (1991) 430-469.

·, *Aurelio Agostino, Ordine, Musica, Belleza*, Milán, 1992.

·, *Aurelio Agostino. Musica*. Introduzione, traduzione, note e apparati di —, Milán, 1997.

BLÄNSDORF, *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Stuttgart-Leipzig, 1995[3].

·M. BOGAERT, «La Bible d'Augustin. État des questions et application aux sermons Dolbeau», en *Augustin Prédicateur*, París, 1998, págs. 33-47.

. BOWEN, «St. Augustine in Medieval and Renaissance Musical Science», en R. R. LA CROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs. 29-52.

BRENNAN, «Augustine's *De musica*», *Vigiliae Christianae* 42 (1988) 267-281.

BROWN, *Augustine of Hippo. A Biography* (Londres, 1967) = *Agustín de Hipona* [trad, de S. y Mª. R. TOVAR, (sobre la ed. 2000[2])] Madrid, 2001.

J. BUELOW, «Doctrine of the affections», en S. SADIE (ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, art. «Affections», Nueva York, 1980.

·. «The Affections», en S. SADIE (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, art. «Rhetoric and music», 4, Nueva York, 1980.

CARDAMONE, *Agostino della musica libri sei, tradotti ed annotati*, Florencia, 1878.

CASTILLO, «*Numerus* qui graece *rhythmós* dicitur», *Emerita*, 36/2 (1968)279-308.

CATESBY TALIAFERRO, *Augustine On Music*, (trad. al inglés en The Fathers of the Church 2b) Nueva York, 1948, págs. 151-379.

CHADWICK, *Augustine*, Oxford, 1996[2] = *Agustín* [trad. B. DOMÍNGUEZ], Madrid, 2001.
COCHIA, «*Numerus* e *carmen* nell' antica poesia latina», *Rivista indo-greco italica* 3 (1919) 1-10.
CORBIN, «Musica spéculative et cantus pratique. Le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales», *Cahiers de civilisation médiévale X^e-XIIe siècles* 5 (1962) 1-12.
COURCELLE, *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe a Cassiodore*, París, 1943.
CUPAIUOLO, *Un capitolo sull' esametro latino. Parole e finali dattiliche o spondaiche*, Nápoles, 1967[2].
. CUTINO, «Per una interpretazione della *praefatio* al VI libro del *De musica* di Agostino», *Augustinianum: periodicum quadrimestre Collegii intemationalis Augustiniani* 37 (1997) 147-164.
DAHLMANN, *Varros Schrift* de poematis *und die hellenistisch-römische Poetik*, Wiesbaden. 1953.
DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval* [trad. A. SUÁREZ], 3 vols., Madrid, 1958.
-, *Historia de la estética* [trad. A. SUÁREZ], Madrid, 1963.
. DEL CASTILLO, «La interpretación antigua de los versos líricos de Horacio», *Emerita* 59/2 (1991) 297-312.
DEL GRANDE, «S. Agostino e la musica», *La Rassegna Musicale* 8 (1930) 269-276.
-, *La metrica greca*, Turín, 1960.
DU ROY, *L'intelligence de la foi en la Trinité selon Saint Augustin: genèse de sa théologie trinitaire jusqu'en 391*, París, 1966.
EDELSTEIN, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift* De musica (Tesis doct. Univ. Friburgo), Ohlau, 1929.
H. EGGEBRECHT, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1977 ss.
K. ELLSMERE, «Augustine on Beauty, Art and God», en R. R. LA CROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs. 97-113.
K. ELLSMERE y R. R. LA CROIX, «Augustine on Art as Imitation», en R. R. LA CROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs. 1-17.
ERNOUT y A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1967[4].
FINAERT y F. J. THONNARD, *La musique. De musica libri sex.* Texte de l'édition bénedictine, Introduction, Traduction et Notes de GUY FINAERT, A. A., (Livres I-V) et F.-J. THONNARD, A. A., (Livre VI). *Oeuvres de Saint Augustin.* 1re série: *Opuscules*, VII. *Dialogues philosophiques*, VI, París, 1947.
J. FORMAN, «Augustine's Music: 'Keys' to the Logos», en R. R. LA CROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988, págs. 17-28.
GENTILI, *Aurelii Augustini 'De musica' (Nuova Biblioteca Agostiniana* III 2; texto y trad, italiana), Nápoles, 1976.
GÉROLD, *Les pères de l'église et la musique*, París, 1931.
GERSH, *Concord in Discourse. Harmonics and Semiotics in Late Classical and Early Medieval Platonism*, Berlín-Nueva York, 1996.
GILSON, *Introduction a l'étude de saint Augustin*, París, 1943[2], (trad, ingl: *The Christian Philosophy of Saint Augustine*, Londres, 1961).
GLEDITSCH, *Metrik der Griechen und Römer*, Múnich, 1901.
GRAF, *Rythmus und Metrum*, Marburgo, 1891.
. M. GREEN, «Initium omnis peccati superbia. Augustine on Pride as the First Sinn», *University of Columbia Publications in Classical Philology* 13:13 (1949) 407-431.
GUITTON, *Le temps et I'Éternité chez Plotin et Saint Augustin*, París, 1933.
HAAR, *Musica mundana: Variations on a Pythagorean Theme*, Tesis doctoral. Harvard, 1960.
HADOT. *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, París, 1984.
-, «Erziehung und Bildung bei Augustin», en C. MAYER y K. H. CHELIUS, *Internationales Symposion über den Stand der Augustinus-Forschung vom 12. bis 16. April 1987 im Schloss Rauischholzhausen der Justus-Liebig-Universität Giessen*, Würzburg, 1987, págs. 99-130.
HAGENDAHL, *Augustinus and the Latin Classics*, Studia Graeca et Latina Gothoburgensia 20, Gotemburgo, 1967.
HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berna-Múnich, 1962.

HENTSCHEL, «Sinnlichkeit und Vernunft in Augustins *De musica*», *Wissenschaft und Weisheit* 57 (1994) 189-200.
HERMANN, *Le latin vulgaire*, París, 1967 = *El latín vulgar*, [trad. esp. reelaborada y ampliada con la colaboración de C. ARIAS ABELLÁN], Barcelona, Ariel, 1997.
. HOFFMANN, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de arte musica*, Marburgo, 1931.
HOLTE, *Béatitude et sagesse. Saint Augustin et le problème de la fin de l'homme dans la philosophie ancienne*, París, 1962.
. HUGLO, «The Study of the Ancient Sources of Music Theory in the Medieval Universities», en BARBERA, 1990, págs. 150-172.
-, Reseña de M. JACOBSSON, *Aurelius Augustinus, De musica liber VI, A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, Estocolmo, 2002, en *Scriptorium* 57/2 (2003) 213*-215*.
HURÉ, *Saint Augustin musicien. D'après le De música' et différentes pages de ses oeuvres consacrées à la musique*, París, 1924.
. JACOBSSON, *Aurelius Augustinus, De musica liber VI, A Critical Edition with a Translation and an Introduction*, Estocolmo, 2002.
I. JENSEN, *Sjælens musik. Musikalisk tænkning og kristendom hos Augustin*, Platonselskabets skriftserie 5, Copenhague, 1979.
. JORDAN, «Augustine on Music», en MEYNELL, 1990, págs. 123-135.
KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu «De musica» im Kontext seines Schrifttums*, Würzburg, 1993.
KLOPSCH, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt, 1972.
KNAPPITSCH, *St. Augustins Zahlenmystique*, Graz, 1935.
. F. J. KNIGHT, *St. Augustine's* De musica. *A synopsis*, Londres, 1950.
KÜHNERT, *Allgemeine und Fachbildung in der Antike*, Berlín, 1961.
M. LA BONNARDIÈRE, *Saint Augustin et la Bible*, París, 1986.
R. LA CROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988.
LALOY, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antquité*, París, 1904.
LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Múnich, 1960 = *Manual de retórica literaria* [trad. J. PÉREZ RIESCO], Madrid, 1969.
LE BOEUF, *La tradition manuscrite du* De musica *de saint Augustin et son influence sur la pensée et l'esthétique médiévales*, École Nationale des Chartes. Positions des theses soutenues par les élèves de la promotion de 1986, París, 1986.
-, «Un commentaire d'inspiration érigénienne du 'De musica' de saint Augustin», *Recherches Augustiniennes* 22 (1987) 243-316.
J. LÓPEZ EISMAN, *Augustinus* (*Scriptores Latini de re metrica* XI), Granada, 1993.
LÖSCHHORN, «Die Bedeutungsentwicklung von lat. *organum* bis Isidor von Sevilla», *Museum Helveticum* 28 (1971) 193-226.
LUQUE MORENO, «En tomo a la antigua doctrina sobre la prosa métrica», *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1978, págs. 421-429.
-, *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada, 1978.
-, «Sistema y realización en la métrica latina: bases antiguas de una doctrina moderna», *Emerita* 52/1 (1984) 33-50.
-, «La denominación de los versos en la métrica greco-romana», *Estudios Clásicos* XXVIII 90 (1986) 47-65.
-, *Arsis, thesis, ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, 1994.
-, *El dístico elegíaco*, Madrid, 1994.
-, *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*. Granada, 1995.
-, « *Voces:* la clasificación del sonido en la Antigüedad: I. — Los gramáticos», *Voces* 7 (1996) 9-44.
-, «La herencia de la versificación latina clásica: factores y líneas generales», en J. SOLANA (ed.). *Estudios de prosodia y métrica latinas tardías y medievales*, Córdoba, 1999, págs. 13-31.

-, «El *psalmus* de S. Agustín: texto, prosodia y métrica», en H. PETERSMANN y R. KETTEMANN (eds.), *Latin vulgaire-latin tardif* V (Actes du Ve Colloque international sur le latin vulgaire et tardif, Heidelberg, 5-8 septiembre 1997), Heidelberg, 1999, págs. 419-428.

- «El salmo de San Agustín en la tradición de la versificación trocaica», en F. STELLA (ed.), *Poesia dell'alto medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Sismel, Florencia, 2000, págs. 119-135.

-, «*Numerus*: la articulación rítmica del lenguaje», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2001, págs. 493-530.

-, «Aftonio y la articulación del hexámetro» *Florentia lliberritana* 13 (2002) 103-115.

-, «*De tome sive incisione versuum*: Aftonio y las cesuras del hexámetro», en E. DI LORENZO (ed.), *L'esametro greco e latino*, Nápoles, 2004, págs. 113-135.

- , «*Scribere versus*: presentación gráfica del lenguaje versificado», *Emerita* 73/2 (2005) 303-351.

-H. LÜTCKE, *'Auctoritas' bei Augustin*, Stuttgart, 1968.

MARINER, «Una paradoja fonemática: *Váleri* / *Valéri*», *Helmantica* 5 (1954) 141-165.

-, *Latín Vulgar* I, UNED, Madrid, 1990[4], págs. 56-64.

MARIOTTI, *Marii Victorini Ars grammatica*. Introduzione, testo critico e commento, Florencia, 1967.

I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, París, 1938 (1958[4]).

-, *Mousikós anḗr. Étude sur les scénes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, París, 1938.

-, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, París, 1948 = *Historia de la educación en la antigüedad*, [trad. Y. BARJA DE QUIROGA], Madrid, 1971.

MARZI, *Aurelii Augustini De musica*, Florencia, 1969.

MASAI, «Les conversions de s. Augustin et les débuts du spiritualisme de l'Occident», *Le Moyen Âge* 67 (1961) 1-40.

I. J. MATHIESEN, «Rhythm and Meter in Ancient Greek Musik», *Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory* 7 (1985) 159-180.

-, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Publicaciones de la Universidad de Nebraska, 1999.

MATTIACCI, *I frammenti dei 'Poetae Novelli'*. Introduzione, testo critico e commento a cura di —, Roma, 1982.

P. MAYER, *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*, Würzburg, 1969.

MAYER y K. H. CHELIUS, *Internationales Symposion über den Stand der Augustinus-Forschung vom 12. bis 16. April 1987 im Schloss Rauischholzhausen der Justus-Liebig-Universität Giessen*, Würzburg, 1987

A. MEYNELL (ed.), *Grace, Politics and Desire, Essay on Augustine*, Calgary.

P. MIGNE, *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de musica libri sex: Patrologia Latina* XXXII, 1081-1194, París, 1845.

H. MOHRMANN, «Le 'Confessioni' come opera letteraria», *Convivium* (1957) 257-267 (= *Études sur le latín des Chrétiens* II, Roma, 1961, págs. 277-292 = C. VITALI, *Sant Agostino, Le confessioni*, Roma, 1974, págs. 15-30).

-, «Le 'Confessioni' come documento autobiografico», *Convivium* (1959) 1-12 (= *Études sur le latin des Chrétiens* II, Roma, 1961, págs. 292-308 = C. VITALI *Sant Agostino, Le confessioni*, Roma, 1974, págs. 31-46).

. MOREL y J. BLÄNSDORF, *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Suttgart-Leipzig, 1995.

. G. NICOLAU, *L'origine du cursus rythmique*, París, 1930.

-, «Les deux sources de la versification latine accentuelle», *ALMA* 9 (1934), 55-87.

NORBERG, *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo, 1958.

-, *Les vers iambiques et trochaiques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques*, Estocolmo, 1988.

J. O'CONNELL, *St. Augustine's Early Theory of Man, A.D. 386-391* , Cambridge (Mass.), 1968.

-, *Art and the Christian Intelligence in St. Augustine*, Cambridge (Mass.), 1978.

O'DALY, *Augustine's Philosophy of Mind*, Londres, 1987.
J. O'MEARA, *The young Augustine, the growth of St. Augustine's mind up to his conversion*, Londres, 1954.
ORTEGA, S. Agustín, *La música. Versión, introducción y notas*, Madrid, 1988.
P. E. PARKER, «Catalexis», *Classical Quarterly* 26 (1976) 14-28.
J. PERL, *Aurelius Augustinus, Musik*. Erste Deutsche Übertragung, Estrasburgo, 1936; Paderborn, $1940^{2}1962^{3}$.
:RONNE, ÉCALLE, VINCENT, CHARPENTIER, BARREAU, *Oeuvres completes Saint Augustin III:* Traduites en français et annotées par —, renfermant le texte latin et les notes de l'édition des Bénédictins, París, 1870, págs. 93-252.
B. PIGHI, «*Impressio* e *percussio* in Cic. *De orat.* III 185-186», *L'Antiquité classique* 28 (1959) págs. 69-75 (= *Studi di ritmica e metrica*, Turín, 1970, págs. 3-65).
-, «De versu psalmi Augustiniani», en *Mélanges offerts à Mlle. Christine Mohrmann*, Utrecht, 1963, págs. 262-269 (= *Studi di ritmica e* ..., págs. 159-167).
-, *La metrica latina*, Turín, 1968.
PIZZANI, *Interiorità e intenzionalità in S. Agostino*, Roma, 1990.
-, «*Intentio* ed escatologia nel sesto libro del *De musica* di S. Agostino», en *Interiorità e intenzionalità in S. Agostino*, Roma, 1990, págs. 35-57.
-, Il problema del male dal *De ordine* al *De musica»*, en *Il mistero del male e la libertà possibile; lettura dei dialoghi di Agostino*, Roma, 1994, págs. 81-98.
PIZZANI y G. MILANESE, *'De musica ' di Agostino d'Ippona. Commento (= Lectio Augustini, Settimana agostiniana pavese)*, Palermo, 1990.
PÖHLMANN y M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001.
POKORNY, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Múnich, 1969.
PRESTEL, *Die Rezeption der ciceronischen Rhetorik durch Augustinus in* De doctrina Christiana, Frankfurt, 1992.
REY ALTUNA, «San Agustín y la música», *Augustinus* 5 (1960) 191-206.
RICHTER, «Griechische Traditionen im Musikschriftum der Römer. Censorinus, *De die natali*, Kap. 10», *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1965) 69-98.
RIEF, *Der Ordobegriff des jungen Augustinus*, Paderbom, 1962.
M. RIST, *Augustine*, Cambridge, 1994.
N. RIEU, *Epitome artis metricae ex libris VI Augustini de musica*, en *Scriptorium veterum nova collectio e Vaticanis codicibus* III/3 (ed. A. MAI), Roma, 1828, págs. 116-134.
ROCCONI, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma, 2003.
ROSSBACH y R. WESTPHAL, *Metrik der Griechen im Vereine mit der übrigen musischen Künsten*, vol. I, Leipzig, 1867^{2}.
SCHNEIDER, *Seele und Sein. Ontologie bei Augustin und Aristoteles*, Stuttgart, 1957.
SCHOELL, «De accentu linguae Latinae veterum grammaticorum testimonia», *Acta Societatis Philologae Lipsiensis* 6 (1876) 1-231.
SCHÖKEL. Y J. L. SICRE, *Job: comentario teológico y literario*, Madrid, 1983.
. SIMON, «Zur Abhängigkeit spätrömischer Enzyklopädien der Artes liberales von Varros Disciplinarum libri», *Philologus* 110 (1966) 88-101.
SOMMER y R. PFISTER, *Handbuch der lateinischen Laut- und Formenlehre. Band I: Einleitung und Lautlehre*, Heidelberg, 1977.
SOUBIRAN, *Essai sur la versification dramatique des romains*, París, 1988.
STEFANI, «L'etica musicale di S. Agostino», *Jucunda Laudatio* 6 (1968) 1-65.
-, *L'estetica musicale in S. Agostino*, Roma, 1969.
SVOBODA, *La estética de San Agustín y sus fuentes*, [trad. L. REY ALTUNA], Madrid, 1958.
. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, [trad. D. KURZYCA], Madrid: I *La estética antigua*, 1987; II *La estética medieval*, 1989; III *La estética moderna*, 1991.
. TESTARD, *Saint Augustin et Ciceron*, dos vols., París, 1958.
F. THÉNARD y M. CITOLEUX, *La musique*, en *Oeuvres complètes de Saint Augustin*. — Traduites pour la premère

fois, sous la direction de M. POUJOULAT ET DE M. L'ABBÉ RAULX, Bar-le-Duc (1864-1872) vol.3, págs. 397-490.
TRÉHOREL, «Le psaume abécédaire de Saint Augustin», *Revue des Études Latines* 17 (1939), 309-329.
TUESTA, «Eficacia del número según San Agustín», *Estudio Agustiniano* 3 (1969) 81 -107.
TURKOWSKA, *Swiety Augustin* (traducción al polaco), Pisna Filozoficzne 4, Varsovia, 1954.
VÄÄNÄNEN, *Introduction au latin vulgaire*, París, 1963= *Introducción al latín vulgar*, [trad. MANUEL CARRIÓN], Madrid (1988^3, reimpr. 1995).
VANDVIK, *Rhythmus und Metrum. Akzent und Ictus*, Oslo, 1937.
VANNI ROVIGHI, «La fenomenologia della sensazione in Sant' Agostino», *Rivista di filosofia neo-scolastica* 54 (1962) 18-32.
VECCHI, *Praecepta artis musicae collecta ex libris sex A. Augustini 'De musica'*, en Memorie dell'Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna. Classe di scienze morali, serie V, vol. 1, Bolonia, 1950.
M. VÉLEZ, «El número agustiniano», *Religión y Cultura* 15 (1931) 139-196.
VITALI, *Sant'Agostino, Le Confesioni*. — Introduzione di CH. MOHRMANN, (trad, al italiano), Roma, 1974.
VOSS, *Der Dialog in der frühchristlichen Literatur* (= *Studia et Testimonia Antiqua* 9), Múnich, 1970.
VROOM, *Le psaume abécédaire de saint Augustin et la poésie latine rythmique*, Nimega, 1933.
. G. WAITE, «Augustine of Hippo», *The New Grove* I (1980) 695-696.
WEIL, «Les rythmiciens grecs, Varron et Saint Augustin. Le trimètre iambique», *Jahrbuch für Philologie* (1862), págs. 333 ss. (= *Études de littérature et Rhythmique grecques*, Parés, 1902, págs. 138-148).
WESSNER, Art. «Theodoras (70)», en PAULY-WISSOWA, *Realency-clopädie der Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1934.
. L. WEST, «Three Topics in Greek Metre», *Classical Quarterly* 32 (1982) 281-297.
WESTPHAL, *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, Leipzig, 1861.
WESTPHAL y A. ROSSBACH, *Theorie*..., Vol. III 2: *Griechische Metrik*, Leipzig, 1889.
WILLE, *Música Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967.
ZAMINER (et al.), *Die Musik des Altertums*, Laaber, 1989.

LIBRO PRIMERO

LA MÚSICA ES UN ARTE LIBERAL

A la música en justicia se le atribuyen los «números» de los sonidos

[**1.**] MAESTRO: *Modus*, ¿qué pie es?

DISCÍPULO[1] : Un pirriquio.

M. — ¿De cuántos tiempos es?

D. — De dos.

M. — *Bonus*, ¿qué pie es?

D. — También el mismo que *modus*.

M. — Entonces, *modus* es lo que *bonus*.

D. — No.

M. — ¿Por qué, entonces, es el mismo?

D. — Porque es el mismo en el sonido; en la significación es otra cosa.

M. — ¿Concedes, entonces, que es el mismo sonido cuando decimos *modus* y *bonus*?

D. — En el sonido de las letras veo que esas palabras discrepan; por lo demás, en cambio, son equiparables.

M. — ¿Y qué? Cuando pronunciamos *pone*, verbo, y *pone*, adverbio, aparte de que el significado es diferente, ¿te parece que el sonido no se distancia nada?

D. — Se distancia del todo.

M. — ¿De dónde esa distancia, cuando uno y otro constan no sólo de los mismos

tiempos, sino incluso de las mismas letras?

D. — En esto está la distancia, en que tienen lo agudo en diferentes lugares[2].

M. — ¿A qué arte[3] pertenece el deslindar esas cosas?

D. — A los gramáticos suelo oírselas, y allí las aprendí, pero si esto es propio de esa misma arte o tomado de algún otro lugar, no lo sé.

M. — Después veremos esas cosas; ahora pregunto esto: si yo golpeara dos veces un tambor o una cuerda tan rápida y velozmente como cuando pronunciamos *modus* o *bonus*, ¿reconocerías que también allí hay los mismos tiempos, o no?[4]

D. — Lo reconocería.

M. — Lo llamarías, por tanto, pie pirriquio.

D. — Lo llamaría.

M. — El nombre de este pie, ¿de quién, sino de un gramático, lo aprendiste?

D. — Lo confieso.

M. — Por lo tanto, sobre todos los sonidos de esta índole habrá de juzgar el gramático, ¿o aprendiste por ti mismo esos pulsos y, en cambio, el nombre que debías ponerles lo habías oído de un gramático?

D. — Así es.

M. — Y un nombre que te enseñó la gramática, ¿has osado transferirlo a una cosa que confiesas que no pertenece a la gramática?

D. — Veo que no por otro motivo se puso nombre al pie que por mor de la medida de los tiempos; medida que donde quiera que la reconociere, ¿por qué no voy a osar transferir allí aquel vocablo? Pero, aunque se deben poner otros vocablos cuando los sonidos son de la misma medida pero no conciernen, sin embargo, a los gramáticos, ¿qué me reporta tomarme el trabajo en cuestión de nombres cuando la cosa es manifiesta?

M. — Ni yo lo quiero. Sin embargo, cuando ves innumerables géneros de sonidos en los que pueden observarse unas medidas concretas[5], géneros que reconocemos que no son atribuibles a la disciplina gramatical, ¿verdad que piensas que existe alguna otra disciplina que contenga cuanto en voces de este tipo haya de «numeroso»[6] y con arreglo al arte?[7]

D. — Me parece aceptable.

M. — ¿Cuál estimas que es su nombre? Pues opino que para ti no es nuevo que suele concederse a la Musas una especie de omnipotencia sobre el cantar. Esta disciplina es, si no me engaño, la que se denomina Música[8].

D. — También yo estimo que es ésta.

Definición de la música

[**2**. 2] *M*. — Pero ya tenemos decidido no tomarnos el mínimo trabajo en la cuestión del nombre. Sólo indaguemos, si parece, lo más diligentemente que podamos, toda la fuerza y el sistema de esta disciplina, sea la que sea.

D. — Indaguemos, de acuerdo; pues todo esto, sea lo que sea, mucho deseo conocerlo.

M. — Define entonces la música.

D. — No me atrevo.

M. — ¿Puedes al menos aprobar mi definición?

D. — Lo intentaré, si llegas a decirla.

M. — Música es la ciencia de «modular» bien[9]. ¿O no te lo parece?

D. — Me lo parecería, tal vez, si para mí estuviera claro qué es la propia «modulación».

M. — ¿Es que acaso este verbo que se dice «modular» o nunca lo has oído o en algún lugar más que en lo que pertenece al cantar o al danzar?

D. — Así es, precisamente, pero como veo que «modular» se dice a partir de «modo»[10], cuando en todas las cosas bien hechas se ha de preservar el «modo», y muchas cosas, incluso en el cantar y el danzar, aunque deleiten, son de valor más que escaso, quiero comprender en toda su plenitud qué es exactamente la «modulación» en sí, palabra que prácticamente ella sola contiene la definición de una disciplina tan importante. No se trata, en efecto, de aprender aquí algo por el estilo de lo que cualesquiera cantores e histriones conocen[11].

M. — Aquello de más arriba, de que en todo lo que se hace, incluso fuera de la música, hay que preservar el «modo» y de que, aun así, en la música se habla de «modulación», no te vaya a inquietar, si por casualidad no ignoras que «dicción» [*dictio*] se denomina propiamente la del orador.

D. — No lo ignoro, pero ¿a dónde va eso?

M. — Porque incluso un esclavo tuyo, aun todo lo poco pulido y rústico que quieras, cuando incluso con una sola palabra te responde al preguntarle, ¿confiesas que él algo «dice»?

D. — Lo confieso.

M. — Entonces, ¿también él es un orador?

D. — No.

M. — No ha hecho, por tanto, uso de la «dicción» aun cuando algo haya dicho, aunque confesemos que «dicción» se dice a partir de «decir».

D. — Lo concedo, pero también esto me pregunto de nuevo a dónde va a parar.

M. — A esto, puede verse, a que entiendas que la «modulación» puede ser pertinente sólo respecto a la música, aunque el «modo», de donde se ha derivado la palabra, pueda hallarse también en otras cosas; a la manera en que «dicción» se atribuye

propiamente a los oradores, aunque diga algo todo el que habla y a partir de «decir» haya sido denominada «dicción».

D. — Ya entiendo.

Se sopesa la definición

[3] *M*. — Aquello, entonces, que después dijiste, que en el cantar y en el danzar hay muchas cosas de poco valor, en las que, si aceptamos el nombre de «modulación», esa disciplina casi divina se envilece, fue por tu parte una advertencia absolutamente cauta. Así es que discutamos primero qué es «modular»; después, qué es «modular» bien, pues no en vano se añadió esto a la definición. Por último, el que allí se ha puesto «ciencia», tampoco es de despreciar. En efecto, con estos tres puntos, si no me engaño, aquella definición alcanza su plenitud.

D. — Hágase así.

Qué es modular

M. — Entonces, ya que confesamos que la «modulación» recibió el nombre a partir de «modo», ¿no te parece acaso de temer que el «modo» o se exceda o no alcance su plenitud, si no es en las cosas que se producen en virtud de algún movimiento? O, si nada se mueve, ¿podemos temer que resulte algo al margen del «modo»?[12].

D. — De ninguna forma.

M. — Luego, no incongruentemente se le dice «modulación» a una especie de pericia en el movimiento, o en todo caso a aquello por lo que resulta que algo se mueve bien. No podemos, en efecto, decir que algo se mueve bien, si no observa el «modo».

D. — No podemos, desde luego; mas, al revés, será preciso reconocer[13] esa «modulación» en todas las cosas bien hechas. Nada, ciertamente, veo que se haga bien, si no es con un buen movimiento.

M. — ¿Y qué, si acaso todo eso se realizara a través de la música, aunque el nombre de «modulación» se encuentre más trillado tratándose de instrumentos de cualquier tipo? Y no sin razón, pues creo que a ti te parecerá que una cosa es el que algo de madera o de plata o de cualquier material haya sido hecho al torno, y otra, por su parte, el propio movimiento del artífice mientras dichas cosas son torneadas.

D. — Asiento; es mucha la diferencia.

M. — ¿Es que, entonces, acaso el propio movimiento es apetecido por sí mismo y no por aquello que quiere ser torneado?

D. — Es manifiesto.

M. — ¿Y qué? Si los miembros los moviera no por otra cosa, sino para que se muevan con belleza y propiedad, ¿diríamos que hace otra cosa que no sea danzar?

D. — Así parece.

M. — ¿Cuándo, entonces, consideras que alguna cosa se destaca y, por así decirlo, domina? ¿Cuando es apetecida por sí misma, o cuando por otra razón?

D. — ¿Quién niega que cuando por sí misma?

M. — Vuelve ahora a aquello de más arriba que dijimos sobre la «modulación». Pues la habíamos propuesto tal como una especie de pericia en el movimiento; y mira dónde debe tener más su sede este nombre, en aquel movimiento que es, por así decir, libre, esto es, que por sí mismo es apetecido y por sí mismo deleita; o en aquél que de algún modo es esclavo; en efecto, son como esclavas todas las cosas que no son para sí mismas, sino que están referidas a alguna otra[14].

D. — En aquél, claro está, que es apetecido por sí mismo.

M. — En conclusión, es ya aceptable que la ciencia del «modular» sea la ciencia del mover bien, de manera que el movimiento sea apetecido por sí mismo y por ello deleite por sí mismo.

D. — Es aceptable; de acuerdo.

Por qué se añade «bien»

[**3**. 4] *M*. — ¿Por qué, entonces, se añadió «bien», cuando ya la propia «modulación», si no hubiera un buen movimiento, no podría existir?[15]

D. — No lo sé, e ignoro de qué modo se me ha escapado, pues esto se me había fijado en la mente para volver a preguntarlo.

M. — Podía no hacerse ninguna controversia en absoluto sobre esta palabra, de modo que la música, suprimido lo que se ha añadido, el «bien», la definiéramos tan solo como ciencia del «modular».

D. — ¿Quién, en efecto, iba a mantenerla, en caso de que quieras aclararlo[16] todo de esta forma?

M. — Música es la ciencia del mover bien. Pero, puesto que puede ya decirse que se mueve bien cuanto se mueve según «número», observando las dimensiones de los tiempos y los intervalos (ya, en efecto, deleita, y por esto, no incongruentemente, se llama ya «modulación»), puede, en cambio, resultar que ese carácter «numérico» y esa medida deleiten cuando no es menester.

Por ejemplo, si alguien, cantando con máximo agrado y danzando con belleza, quisiera justo con ello juguetear cuando el asunto[17] requiere severidad: no hace buen uso, evidentemente, de una «modulación numerosa»; esto es, de un movimiento tal que ya

puede decírsele bueno por aquello de que es «numeroso», hace aquél un mal uso, esto es, incongruente[18].

De donde una cosa es «modular»; otra, «modular» bien. Pues hay que discernir que la «modulación» pertenece a cualquier cantor, en tanto que no yerre en las consabidas medidas de voces y sonidos; y que, en cambio, la buena «modulación» pertenece a esta disciplina liberal, esto es, a la música[19].

Y, si aquel movimiento no te parece bueno por aquello de que no es ajustado, aunque confieses que es «numeroso» con arreglo al arte, mantengamos como nuestro esto que en toda ocasión hay que observar: que la disputa por una palabra, estando la cosa suficientemente a la luz, no nos atormente; y no nos preocupemos nada de si la música se describe como la ciencia del «modular» o del «modular» bien.

D. — Me gusta, desde luego, pasar por alto y despreciar las riñas por las palabras; no me desagrada, sin embargo, esa distinción.

Por qué figura en la definición «ciencia» [scientia]

[**4**. 5] *M.* — Resta que indaguemos por qué en la definición figura «ciencia»[20].

D. — Hágase así; pues esto, recuerdo, lo reclama el orden.

M. — Responde, por tanto, si te parece que «modula» bien la voz el ruiseñor en la parte primaveral del año, pues no sólo es «numeroso» y más que agradable aquel canto, sino que incluso, si no me engaño, es congruente con el tiempo[21].

D. — Me lo parece totalmente.

M. — ¿Acaso es experto en esta disciplina liberal?

D. — No.

M. — Ves, por tanto, que el nombre de «ciencia» es completamente necesario para la definición.

D. — Lo veo perfectamente.

M. — Dime entonces, te lo ruego, ¿no te parecen tal cual aquel ruiseñor todos los que, guiados por un cierto sentido, cantan bien, esto es, lo hacen con arreglo al «número» y agradablemente, aun cuando, interrogados sobre los propios «números» o sobre los intervalos entre las voces agudas y graves, no podrían responder?

D. — Semejantes por completo los considero.

M. — ¿Y qué? Los que sin esta ciencia gustosamente los escuchan, viendo como vemos que los elefantes, los osos y algunos otros géneros de bestias se mueven al son del canto y que incluso las aves se deleitan con sus propias voces (pues, al no tener propuesto, en efecto, ningún provecho extra, no lo practicarían tan obstinadamente sin un cierto placer), ¿no deben ser comparados a los animales?[22].

D. — Lo creo, pero esta afrenta apunta a casi todo el género humano.

M. — No es lo que piensas; pues los grandes hombres, aunque no saben música, o bien quieren acomodarse a la plebe, que no dista mucho de los animales y cuyo número es ingente, cosa que hacen con suma mesura[23] y prudencia (pero disertar sobre esto ahora no ha lugar); o bien después de las grandes preocupaciones, por mor de relajar y reparar el ánimo, con suma moderación admiten algo de placer; placer que conquistar así de vez en cuando es de suma mesura; ahora bien, dejarse, en cambio, conquistar por él, incluso de vez en cuando, es torpe e indecoroso[24].

Si el arte se fundamenta en la imitación o en la razón

[6] Pero, ¿qué te parece? Los que cantan ya sea con las tibias ya sea con la cítara e instrumentos de este tipo[25], ¿acaso pueden ser comparados al ruiseñor?

D. — No.

M. — ¿En qué se distancian entonces?

D. — En que en éstos veo que hay una especie de arte; en aquél, en cambio, la naturaleza sola.

M. — Algo verosímil dices, pero, ¿arte te parece que hay que decirle a eso, incluso si lo hacen en virtud de una especie de imitación?

D. — ¿Por qué no? Pues tanto veo que vale en las artes la imitación, que, si se suprimiera, casi se aniquilarían todas[26]. Se ofrecen, en efecto, a sí mismos los maestros para la imitación, y esto precisamente es lo que llaman enseñar.

M. —¿Te parece que el arte es una especie de manifestación racional y que los que hacen uso del arte, hacen uso de la razón? ¿O piensas de otra forma?

D. — Me lo parece.

M. — Todo aquél, por tanto, que no puede hacer uso de la razón, no hace uso del arte.

D. — También esto lo concedo.

M. — ¿Estimas que los animales mudos, que también se llaman irracionales, pueden hacer uso de la razón?

D. — De ninguna manera.

M. — Por tanto, o bien tendrás que decir que las urracas y los papagayos y los cuervos son animales racionales, o bien has llamado temerariamente a la imitación con el nombre de arte. Vemos, en efecto, que estas aves no sólo cantan mucho y emiten sonidos en cierto modo a la usanza humana, sino que no lo hacen más que imitando. Salvo que tú lo creas de otro modo.

D. — De qué modo has elaborado esto y cuánto puede valer contra mi respuesta,

aún no lo entiendo abiertamente.

M. — Te había preguntado si decías que los citaristas y los tocadores de tibia[27] y otra clase de hombres de este tipo tenían arte, aunque lo que hacen al cantar[28] lo han conseguido mediante la imitación. Dijiste que era arte y afirmaste que eso valía tanto que te parecía que las artes corrían peligro, suprimida la imitación. De lo que ya se puede colegir que todo el que imitando consigue algo, hace uso de un arte; aunque tal vez no todo el que hace uso de un arte haya llegado a dominarla imitando. Pero, si toda imitación es arte y toda arte, razón, toda imitación es razón; de la razón, en cambio, no hace uso un animal irracional; no tiene, por tanto, arte; tiene, en cambio, imitación; el arte, por tanto, no es imitación.

D. — Yo dije que muchas artes se fundamentan en la imitación; a la imitación en sí no la llamé arte.

M. — Las artes, por tanto, que se fundamentan en la imitación, ¿no consideras que se fundamentan en la razón?

D. — Al contrario, pienso que se fundamentan en ambas cosas.

M. — En nada me opongo, pero la ciencia, ¿en qué la pones, en la razón o en la imitación?

D. — También esto en ambas cosas.

M. — Luego otorgarás la ciencia a aquellas aves a las que no les niegas la imitación.

D. — No la otorgaré; dije, en efecto, que la ciencia estaba en ambas cosas, de forma que no puede estar en la imitación sola.

M. — ¿Y qué? ¿Te parece que puede estar en la razón sola?

D. — Me lo parece.

M. — Una cosa, por tanto, piensas que es el arte; otra, la ciencia; toda vez que la ciencia puede estar también en la razón sola; el arte, en cambio, a la razón junta la imitación.

D. — No veo que sea consecuente. No había dicho, en efecto, que todas, sino que muchas artes se fundamentan a la vez en la razón y en la imitación.

M. — ¿Y qué? ¿Vas a llamar ciencia también a la que se fundamenta a la vez en éstas dos, o le vas a atribuir sola la parte de la razón?

D. — En efecto, ¿qué me prohíbe llamarle ciencia cuando a la razón se adjunta la imitación?

El que toca la tibia no tiene ciencia en su espíritu

[7] *M.* — Puesto que ahora tratamos del citarista y del tocador de tibia, esto es, de temas musicales, quiero que me digas si se debe atribuir al cuerpo, esto es a una cierta obediencia del cuerpo, si esos hombres hacen algo mediante la imitación.

D. — Yo pienso que ésta hay que atribuirla tanto al espíritu como a la vez al cuerpo; aunque la propia palabra en sí ha sido puesta por ti con bastante propiedad, ya que has hablado de obediencia del cuerpo; no se puede, en efecto, obedecer más que al espíritu.

M. — Veo que tú con suma cautela no has querido conceder la imitación sólo al cuerpo. Pero, ¿acaso vas a negar que la ciencia pertenece sólo al espíritu?[29]

D. — ¿Quién iba a negar esto?

M. — De ningún modo, por tanto, consentirías en atribuir la ciencia existente en los sonidos de los nervios[30] y de las tibias a la vez a la razón y a la imitación. Tal imitación, en efecto, no existe, como has confesado, sin el cuerpo; la ciencia, en cambio, dijiste que es del espíritu solo.

D. — A partir, desde luego, de cuanto te he concedido confieso que esto es lo que se concluye; pero, ¿qué importa para el asunto? Tendrá, en efecto, también el tocador de tibia ciencia en su espíritu; en efecto, cuando llega hasta él la imitación, que he otorgado que no puede existir sin el cuerpo, no le va a quitar lo que abraza con el espíritu.

M. — No se lo va a quitar, desde luego; ni yo afirmo que éstos por quienes son manejados esos órganos[31], carecen todos de ciencia, sino que digo que no la tienen todos. Para esto, en efecto, estamos dándole vueltas a esta cuestión, para entender, si somos capaces, con cuánta razón está puesto lo de «ciencia» en aquella definición de la música; si la poseen todos los tocadores de tibia y tañedores de cuerdas[32] y cualesquiera otros por el estilo, nada pienso que hay más vil que esa disciplina, nada más abyecto.

[8] Pero atiende con la mayor diligencia posible para que aparezca lo que ya hace rato estamos construyendo. Certeramente, en efecto, ya me has concedido que en el espíritu solo habita la ciencia.

D. — ¿Cómo no lo iba a conceder?

M. — ¿Y qué? El sentido de los oídos, ¿lo otorgas al espíritu o al cuerpo, o a uno y otro[33]?

D. — A uno y otro.

M. — Y la memoria, ¿qué?

D. — Al espíritu pienso que se ha de atribuir. En efecto, si a través de los sentidos percibimos algo que encomendamos a la memoria, no por ello se debe pensar que la memoria está en el cuerpo.

M. — Grande posiblemente es esa cuestión, y no oportuna para esta charla[34]. Pero, cosa que a nuestro propósito es suficiente, pienso que tú no puedes negar que las bestias tienen memoria. Pues, por un lado, las golondrinas vuelven tras un año a visitar sus nidos; por otro, de las cabras con toda verdad se ha dicho: «*y por sí mismas, memoriosas, vuelven a sus techos las cabrillas*»[35]; y se pregona que el perro reconoció

al héroe, su dueño, ya olvidado por sus propios hombres[36]; e innumerables casos, si quisiéramos, podemos observar, por los que queda de manifiesto lo que digo.

D. — Y yo eso no lo niego y en qué te puede ayudar espero ansiosamente verlo.

M. — ¿Qué piensas, sino que quien atribuyó la ciencia sólo al espíritu y se la quitó a todos los seres animados irracionales, no la colocó ni en el sentido, ni en la memoria (pues aquello no existe sino en el cuerpo, y una y otra cosa se dan incluso en una bestia), sino en la inteligencia sola.

D. — También esto espero ver en qué te puede ayudar.

M. — En ninguna otra cosa, salvo en el que todos los que siguen el sentido y encomiendan a la memoria lo que les deleita en él y, moviendo según ello el cuerpo, añaden una cierta capacidad de imitación, ésos no tienen ciencia, aunque parezca que hacen muchas cosas con pericia y doctrina, si la propia materia que profesan o exhiben no la dominan en puridad y verdad de entendimiento. En cambio, si la razón llegare a demostrar que son de tal condición esos obreros del teatro, no habrá, según opino, motivo para que dudes en negarles la ciencia y por esto no concederles en modo alguno la música, que es la ciencia del «modular».

D. — Explica esto; veamos cómo es.

Al uso y a la imitación sin reservas se atribuye la pericia del tocador de tibia

[9] *M*. — La movilidad de los dedos, más rápida o más perezosa, creo que tú no se la otorgas a la ciencia, sino al uso.

D. — ¿por qué lo crees así?

M. — Porque más arriba atribuías la ciencia al espíritu solo; esto, en cambio, aunque bajo el mando del espíritu, ves, sin embargo, que es cosa del cuerpo.

D. — Pero cuando el espíritu en su sabiduría [*sciens*][37] manda esto al cuerpo, pienso que esto se debe atribuir más al espíritu en su sabiduría que a los miembros, que son esclavos.

M. — ¿No es cierto que estimas que puede ocurrir que uno aventaje a otro en ciencia [*scientia*], aun cuando el menos entendido [*imperitus*] mueva los dedos con mucha más facilidad y soltura?

D. — Lo estimo.

M. — Por contra, si el movimiento rápido y más suelto de los dedos hubiera que atribuirlo a la ciencia [*scientia*], tanto más descollaría en él cada uno cuanto más sabio [*sciens*][38] fuera.

D. — Lo concedo.

M. — Atiende también a esto, pues opino que tú alguna vez te habrás dado cuenta

de que los artesanos u obreros de este tipo, al golpear con la azuela o bien con la segur van una y otra vez al mismo lugar y a ningún otro sitio que a donde apunta el espíritu terminan conduciendo el golpe; cosa que, cuando al intentarla nosotros no podemos conseguir, somos a menudo objeto de risa por parte de ellos.

D. — Así es, como dices.

M. — En consecuencia, cuando eso nosotros no somos capaces de hacerlo, ¿acaso ignoramos qué debe ser golpeado o cuánto debe ser cortado?

D. — Muchas veces lo ignoramos, muchas veces lo sabemos.

M. — Supón, entonces, que alguien conoce todo lo que los artesanos deben hacer, y que lo conoce a la perfección; que vale, sin embargo, menos en el trabajo, pero que incluso a esos mismos que trabajan con toda facilidad les dicta muchas cosas con más destreza de lo que ellos de por sí podrían juzgar; ¿o niegas que esto suceda en la práctica?

D. — No lo niego.

M. — No sólo, por tanto, la rapidez y facilidad de moverse, sino también el propio «modo» del movimiento en los miembros se debe atribuir al uso más que a la ciencia; pues si fuera de otra forma, cualquiera haría uso de las manos tanto mejor, cuanto más entendido [*peritus*] fuera; cosa que es lícito que la refiramos a las tibias o las cítaras, para que lo que en ese terreno hacen los dedos y las articulaciones, porque es difícil para nosotros, no pensemos que es resultado de la ciencia más que del uso y de la leal imitación y la preparación[39].

D. — No puedo resistirme, pues incluso suelo oír que los médicos, hombres sumamente doctos, a menudo en el acto de cortar o comprimir del modo que sea los miembros, en aquello que se hace mediante la mano o el hierro, son aventajados por gente menos entendida: un modo de curar que denominan cirugía, vocablo con el que de sobra se da a entender un hábito, por así decirlo, obrero, de poner remedio a base de las manos[40]. Ve, pues, derecho a lo demás y acaba ya esta cuestión.

El sentido de la música lo tiene el hombre metido dentro

[**5**. 10] *M*. — En mi opinión, nos queda por comprobar esto, si somos capaces: que estas mismas artes, que nos procuran placer a través de las manos, para lograr el dominio de dicha práctica no han seguido de inmediato a la ciencia, sino al sentido y a la memoria; no vayas acaso a decirme que puede, desde luego, suceder que exista ciencia sin práctica, y mayor de ordinario que la que hay en quienes descuellan en la práctica, pero que, de todas formas, incluso éstos no han podido llegar a tal grado de práctica sin alguna ciencia.

D. — Aborda el asunto, pues es manifiesto que así se debe.

M. — ¿Nunca has oído con especial apasionamiento a histriones de esa condición?

D. — Más, quizás, de lo que quisiera.

M. — ¿De dónde piensas que resulta el que la multitud no entendida [*imperita*] abuchea a menudo a un tocador de tibia que emite sones banales y, viceversa, aplaude al que canta[41] bien y el que, además, cuanto con más agrado se canta, tanto más y con más pasión se emociona la gente? ¿Acaso se ha de creer que esto lo hace el vulgo por efecto del arte de la música?

D. — No.

M. — ¿Qué, por tanto?

D. — Pienso que esto tiene lugar por la naturaleza, que a todos dio el sentido del oír, con el que se juzgan tales cosas.

M. — Rectamente piensas. Pero mira ya también aquello de si incluso el propio tocador de tibia está dotado de este sentido. Porque si es así, puede, siguiendo el juicio de dicho sentido, mover los dedos al soplar en las tibias y lo que a su albedrío haya sonado suficientemente adecuado, anotarlo y encomendarlo a la memoria y, a base de repetirlo, acostumbrar a los dedos a ser llevados allí sin titubeo ni desvío alguno, bien reciba de otro lo que canta, bien él mismo lo invente, bajo la guía y aprobación de esa naturaleza de la que se ha hablado. Así es que, cuando la memoria sigue al sentido, y las articulaciones, domadas ya y preparadas por la práctica, siguen a la memoria, canta, cuando quiere, tanto mejor y más gratamente cuanto que sobresale en todo aquello que más arriba la razón ha mostrado que tenemos nosotros en común con las bestias, a saber, la tendencia a imitar, el sentido y la memoria. ¿Acaso tienes algo que decir contra esto?

D. — Yo, de hecho, nada tengo. Ya estoy deseando oír de qué tipo es aquella disciplina que, efectivamente, veo que con fino juicio ha sido sustraída al conocimiento de los espíritus más viles.

Por qué los histriones no saben de música

[**6**. 11] *M.* — Aún no es bastante lo que ha quedado hecho, y no voy a dejar que pasemos a su explicación a no ser que, del mismo modo que ha quedado establecido entre nosotros que pueden los histriones sin esa ciencia dar satisfacción al placer de los oídos populares, así también llegare a establecerse que de ningún modo pueden los histriones ser amantes [*studiosus*] de la música y expertos [*peritus*] en ella.

D. — Admirable, si lo consigues.

M. — Cosa fácil, ciertamente, pero te necesito especialmente atento.

D. — Nunca, por cierto, que yo sepa, he estado demasiado relajado en mi escucha desde que tomó arranque esta charla, pero ahora, lo confieso, me has puesto mucho más firme.

M. — Lo agradezco, aunque te aprestas más bien en provecho tuyo. Así es que responde, por favor, si te parece que sabe qué es un sólido de oro[42] quien, deseando venderlo a un precio justo, pensara que vale diez numos.

D. — ¿A quién le puede parecer eso?

M. — Ahora, vamos, dime qué se ha de tener por más valioso, lo que en nuestra inteligencia se halla contenido o lo que se nos atribuye en virtud de un juicio fortuito de gente inexperta.

D. — A nadie le cabe duda de que lo primero aventaja de lejos a todas las demás cosas, que ni siquiera se deben considerar nuestras.

M.—¿Acaso niegas, entonces, que toda ciencia se halla contenida en la inteligencia?

D. — ¿Quién lo niega?

M. — También la música, por tanto, se halla allí.

D. — Veo que a partir de su definición ésta es la consecuencia.

M. — ¿Y qué? El aplauso del pueblo y todos aquellos premios del teatro, ¿no te parecen de ese género que está puesto en manos de la fortuna y en el juicio de los inexpertos?

D. — Nada juzgo que es más fortuito y expuesto a riesgos y a la tiranía y veleidades de la plebe de lo que lo son todas aquellas cosas.

M. — ¿A ese precio, por tanto, venderían sus cantos los histriones, si supieran de música?

D. — Desde luego, me veo no poco conmovido por esta conclusión, pero no dejo de tener algo que decir en contra; pues aquel vendedor del sólido no parece comparable con éste; en efecto, por un aplauso recibido o por cualquier dinero que se le haya prodigado no pierde la ciencia, si acaso tiene alguna, con la que deleitó al pueblo, sino que, más cargado por el numo y más alegre por la alabanza de los hombres, con la misma disciplina incólume e íntegra se retira a casa; tonto sería, en cambio, si despreciara aquellas ventajas que, de no haberlas alcanzado, sería mucho más desconocido y pobre; y que, habiéndolas alcanzado, en cambio, en nada es más indocto.

[12] *M*. — Mira, entonces, si con esto acabamos lo que queremos. Pues creo que te parece que es mucho más relevante aquello por lo que hacemos algo, que aquello mismo que hacemos.

D. — Es manifiesto.

M. — Entonces, el que canta o aprende a cantar[43] no por otra cosa que para ser alabado por el pueblo o, en suma, por cualquier hombre, ¿verdad que juzga mejor aquella alabanza que el canto?

D. — No puedo negarlo.

M. — ¿Y qué? Aquél que juzga mal de una materia, ¿te parece que sabe [*scire*] de

ella?

D. — De ningún modo, a no ser que por azar se halle del modo que sea en mal estado.

M. — Entonces, quien de veras piensa que es mejor algo que es peor, sin que nadie lo dude carece del conocimiento [*scientia*][44] de ello.

D. — Así es.

M. — Cuando, en consecuencia, me hayas o bien persuadido o bien puesto de manifiesto que un histrión, el que quieras, aquella facultad, si es que alguna tiene, o bien no la ha alcanzado o bien no la exhibe para agradar al pueblo buscando ganancias y fama, concederé que alguien puede, por un lado, poseer la ciencia de la música y, además, ser un histrión. Si, en cambio, es más que demostrable que no hay ningún histrión que no establezca y ponga el fin de su profesión en el dinero o la gloria, es preciso que confieses o bien que los histriones no saben de música o bien que buscar a toda costa la alabanza de otros, o cualesquiera otros beneficios ocasionales, es mejor que el entendimiento conseguido por nosotros mismos.

D. — Veo que yo, al haber concedido lo anterior, debo ceder también ante esto. En efecto, no me puede en modo alguno parecer que, tratándose de la escena, se pueda encontrar un hombre tal que ame su propia arte por sí misma, no por los beneficios externos, cuando tratándose del gimnasio[45] apenas se encontraría tal hombre; aunque, si alguien sale o llegara a salir, no por ello podrían parecer despreciables los músicos, sino honorables en alguna ocasión los histriones.

Por lo cual, despliega ya, por favor, esta disciplina tan importante que ya no me puede parecer de poco valor.

PARTE SEGUNDA

ASPECTO Y PROPORCIÓN DE LOS MOVIMIENTOS «NUMEROSOS»[46]

[13] *M*. — Lo haré; más bien, tú lo harás; pues yo no haré otra cosa que preguntarte y cuestionar; tú, por tu parte, todo esto, sea lo que sea, incluso lo que ahora, al no saberlo, pareces indagar, lo irás desplegando al responder[47].

Lo que es largo tiempo o no largo tiempo admite «números»

Así que ya te pregunto si alguien puede correr no sólo largo tiempo sino también velozmente.

D. — Puede.

M. — ¿Y qué, lenta y velozmente?

D. — De ningún modo.

M. — Una cosa es, entonces, largo tiempo y otra, lentamente.

D. — Otra por completo.

M. — Asimismo pregunto qué piensas que es contrario a la diuturnidad [*diuturnitas*][48] tal y como a la lentitud, la velocidad.

D. — No me sale al paso un nombre al uso. Así es que no veo nada que oponer a «diuturno», salvo «no diuturno», del modo que frente a aquello a lo que se le dice «largo tiempo» lo contrario es «no largo tiempo», ya que también, si no quisiera decir «velozmente» y en su lugar dijera «no lentamente», ninguna otra cosa se designaría.

M. — Algo verdadero dices. Nada, en efecto, se le pierde a la verdad cuando así hablamos. Pues también por mi parte, si existe este nombre que dices que no te ha salido al paso, o es ignorado por mí, o por ahora no me viene a la mente. Por lo tanto, procedamos de forma que llamemos a estas dos parejas de contrarios de este modo: «largo tiempo» y «no largo tiempo»; «lentamente» y «velozmente»[49]. Y primero disertemos sobre lo diuturno y lo no diuturno, si te agrada.

D. — Así sea.

[14] *M*. — ¿Te resulta evidente que se dice que se realiza «largo tiempo» lo que se hace durante un tiempo largo, y «no largo tiempo» lo que durante un tiempo breve?

D. — Evidente.

M. — El movimiento, por tanto, que se hace, verbigracia, en dos horas, ¿verdad que respecto al que se hace en una hora tiene el doble de tiempo?

D. — ¿Quién partiendo de ahí llegaría a dudar?

M. — Entonces aquello a lo que decimos «largo tiempo» o «no largo tiempo» admite medidas de este tipo y números, de forma que un movimiento respecto a otro sea como dos respecto a uno, esto es, que tenga dos veces tanto cuanto otro, una vez; asimismo uno respecto a otro como tres respecto a dos, esto es, que tenga tres partes de tiempo tan grandes cuanto las dos del otro; y así es lícito discurrir por los demás números, de forma que no sean espacios indefinidos e indeterminados[50], sino que los dos movimientos tengan respectivamente entre sí algún número: o el mismo, como uno respecto a uno; respecto a dos, dos; respecto a tres, tres; cuatro respecto a cuatro; o no el mismo, como uno respecto a dos; dos respecto a tres; tres respecto a cuatro: o uno respecto a tres; dos respecto a seis y cuanto puede mantener respecto a sí mismo algo de medida relativa[51].

D. — Un poco más claro esto, te lo ruego.

M. — Vuelve otra vez, entonces, a las horas aquellas, y lo que pensaba dicho de

sobra cuando hablé de una hora y de dos considéralo en todos sus aspectos. Ciertamente, en efecto, no niegas que se puede hacer algún movimiento en el tiempo de una hora y otro, en el de dos.

D. — Verdad es.

M. — ¿Y qué? ¿No confiesas que uno en el de dos y otro en el de tres?

D. — Lo confieso.

M. — Y que uno se hace en tres horas y otro, en cuatro; y de nuevo uno, en una y otro, en tres; o uno, en dos y otro, en seis, ¿no es evidente?

D. — Evidente.

M. —¿Por qué, entonces, no es evidente también aquello? Pues esto decía cuando decía que dos movimientos pueden tener respectivamente entre sí alguna relación numérica [*numerus*], como uno respecto a dos; dos respecto a tres; tres respecto a cuatro; uno respecto a tres; dos respecto a seis, y cualesquiera otros a los que quisieres pasar revista. Conocidos, en efecto, aquéllos, es potestativo proseguir con lo demás, bien sea siete respecto a diez, bien cinco respecto a ocho, y cuanto absolutamente hay en dos movimientos que tengan unas partes medidas unas respecto a otras de manera que se les pueda decir tanto respecto a tanto; bien sean números iguales, bien uno mayor y otro menor.

D. — Ya entiendo, y concedo que puede hacerse.

Movimientos «racionales» [rationales], *bien «iguales»* [aequales] *bien «desiguales»* [inaequales]

[15] *M*. — Entiendes también, según opino, aquello de que toda medida y «modo» se antepone corcectamente a la falta de medida y a la infinidad.

D. — Es muy evidente.

M. — Dos movimientos, por tanto, que respectivamente entre sí, según quedó dicho, tienen una medida relativa numerable [*numerosa*] merecen ser antepuestos a aquéllos que no la tienen.

D. — También esto es evidente y consecuente; en efecto, los acopla entre sí una especie de «modo» concreto y la medida que hay en los números; los que de ella carecen, no se hallan en realidad uncidos por razón alguna.

M. — Llamemos, pues, a los que entre sí se hallan respectivamente medidos, «racionales» [*rationabiles*]; y a los que carecen de dicha medida respectiva, «irracionales» [*irrationabiles*][52].

D. — Me parece bien, de veras.

M. — Presta ya atención a esto: si te parece mayor en los movimientos «racionales» la concordia de los que son «iguales» [*aequales*] entre sí que la de los que son «desiguales» [*inaequales*].

D. — ¿A quién no se lo va a parecer?

M. — Más aún, de los «desiguales», ¿verdad que hay unos en los que podemos decir en qué parte de sí mismo el mayor o se iguala al menor o lo excede, como dos y cuatro, o seis y ocho; y otros, en cambio, en los que no puede decirse lo mismo, como en estos números, tres y diez, o cuatro y once? Distingues, por supuesto, que en aquellos dos números de más arriba el mayor se iguala en la mitad al menor; a su vez, en los que he dicho después, que el menor es excedido por el mayor en la cuarta parte del mayor; en cambio, en éstos otros, como son tres y diez, o cuatro y once, vemos desde luego que no es que no haya ninguna correspondencia, porque tienen uno respecto a otro partes de las que podría decirse, tanto respecto a tanto, pero, ¿acaso tal como la que hay en los de más arriba? Pues en modo alguno puede decirse ni en qué parte el mayor se iguala al menor, ni en qué parte el mayor excede al menor. Pues nadie diría ni qué parte es tres del número denario, ni qué parte cuatro, del undenario[53]. Y, cuando digo que consideres qué parte es, digo parte pura[54], sin añadido alguno, tal como es la mitad, la tercera, la cuarta, la quinta, la sexta, y así sucesivamente; no que se le añadan tercios y medias onzas [*semiunciae*][55] y algún tipo así de cortes.

D. — Ya entiendo.

Qué movimientos se han de anteponer

[16] *M*. — Entonces, de estos movimientos «racionales desiguales», ya que he propuesto dos tipos añadiendo además a cada uno ejemplos de los números, ¿cuáles crees que se deben anteponer a cuáles? ¿Aquéllos en los que se puede decir la mencionada parte proporcional o aquéllos en los que no se puede?

D. — La razón me parece que manda que se deben anteponer aquéllos en los que puede decirse, como se ha mostrado, en qué parte de sí mismo el mayor o se iguala al menor o lo excede, a aquéllos en los que no sucede lo mismo.

M. — Correcto. Pero, ¿quieres que también les pongamos nombres para que, cuando en lo sucesivo sea necesario recordarlos, hablemos con más soltura?

D. — Lo quiero, sí.

M. — Llamemos, entonces, a éstos, los que hemos antepuesto, «connumerados» [*connumerati*]; y a aquéllos a los que hemos antepuesto éstos, «dinumerados» [*dinumerati*][56], por aquello de que ésos de más arriba no sólo se numeran de uno en uno, sino que además se miden y se numeran según aquella parte en la que el mayor se iguala al menor o lo excede; aquellos posteriores, en cambio, solamente son numerados uno respecto a otro mediante unidad, pero no se miden a sí mismos ni se numeran en función de la parte en la que o el mayor se iguala al menor o lo excede. No puede, en

efecto, decirse en éstos ni cuántas veces tiene el mayor al menor, ni aquello en lo que el mayor excede al menor cuántas veces lo tienen tanto el mayor como el menor.

D. — Acepto también estos vocablos y, en la medida en que pueda, haré por recordarlos.

Movimientos «complicados» [complicati] y *«sescuados»* [sesquati]

[**10**. 17] *M*. — Vamos, veamos ahora de los «connumerados» cuál puede ser la clasificación; de hecho, pienso que está más que a la vista. Hay, en efecto, un tipo de «connumerados» en el que el número menor mide al mayor, esto es, el mayor lo contiene algunas veces, como hemos dicho que eran los números dos y cuatro; vemos, en efecto, que el dos es contenido dos veces por el cuatro; que estaría contenido tres veces si no pusiéramos el cuatro, sino el seis frente al dos; cuatro veces, a su vez, si el ocho; cinco veces, si el diez. Otro tipo hay en el que la parte en que el mayor excede al menor, los mide a ambos, esto es, tanto el mayor como el menor la contienen unas determinadas veces; lo cual ya hemos visto con claridad en los mencionados números, seis y ocho: a saber, aquella parte en la que es excedido el menor, es dos, que ves que está en el número octonario cuatro veces; en el senario, tres. Por ello, también a estos movimientos de los que se está tratando, y a los números por los que se ilustra lo que queremos aprender en los movimientos, marquémoslos y designémoslos con unos vocablos; pues la diferencia entre ellos hace rato, si no me equivoco, está a la vista. Por eso, si ya te parece, aquéllos donde el mayor resulta de multiplicar el menor, llámense «complicados» [*compiicati*][57]; los otros, en cambio, con un nombre ya viejo, «sescuados» [*sesquati*][58].

Pues se llama *sesque* cuando dos números están dispuestos uno respecto a otro en una razón tal que el mayor contenga respecto al menor tantas partes como la parte de sí mismo en la que lo sobrepasa; pues si es el tres respecto al dos, en la tercera parte de sí mismo el mayor antecede al menor; si el cuatro respecto al tres, en la cuarta; si el cinco respecto al cuatro, en la quinta, y así sucesivamente[59]. Idéntica razón hay también en el seis respecto al cuatro, el ocho respecto al seis, el diez respecto al ocho[60]; y a partir de ahí se puede observar y explorar esta razón tanto en los números sucesivos como en los mayores.

El origen, en cambio, de este nombre no lo diría con facilidad, salvo que quizá *sesque* sea dicho como *se absque*, esto es, *absque se*, porque en cinco respecto a cuatro, el mayor sin su quinta parte es lo que el menor[61]. De estas cosas me pregunto qué te parece.

D. — A mí, en verdad, también aquella razón de las medidas relativas y de los

números me parece más que verdadera; y los vocablos que por tu parte les has puesto me parecen adecuados para recordar unas cosas que hemos comprendido; incluso el origen de este nombre que ahora me has explicado, no suena mal, aunque, quizás, no sea el que siguió el que estableció tal nombre.

Cómo el número y el movimiento, aunque avancen hasta el infinito, se reducen a una forma Concreta

[**11**. 18] *M.*— Apruebo y acepto tu sentencia, pero, ¿ves que todos esos movimientos «racionales», esto es, los que tienen alguna medida numérica uno respecto a otro, pueden proseguir hasta el infinito de número a número, a no ser que, a su vez, una razón concreta los contuviere y los recondujere a un determinado módulo y a una forma?

Pues, por hablar primero de los propios «iguales» (uno a uno, dos a dos, tres a tres, cuatro a cuatro y sucesivamente si prosiguiera), ¿cuál será el final, cuando del número en sí no hay final ninguno? Y es que esta fuerza tiene el número dentro: que todo el que ha sido dicho es finito; el no dicho, en cambio, infinito. Y lo que sucede a los «iguales», eso también puedes observar que sucede a los «desiguales», ya sean «complicados», ya «sescuados», ya «connumerados», ya «dinumerados». Si, en efecto, establecieres el uno frente al dos y quisieres permanecer en tal multiplicación, diciendo uno a tres, uno a cuatro, uno a cinco y así sucesivamente, no habrá final; o bien sólo los dobles, como uno a dos, dos a cuatro, cuatro a ocho, ocho a dieciséis y así sucesivamente, aquí tampoco hay ningún final; del mismo modo los triples solos y los cuádruplos solos y cuanto en este sentido quisieres probar, avanzan hasta el infinito. De igual modo también los «sescuados»: pues, cuando decimos dos a tres, tres a cuatro, cuatro a cinco, ves que nada prohíbe continuar con los demás, sin que ningún final ofrezca resistencia; o si perseverando dentro del mismo tipo, quieres de este modo, como dos a tres, cuatro a seis, seis a nueve, ocho a doce, diez a quince y así sucesivamente; ya sea en este tipo, ya sea en los demás, ningún final sale al paso. ¿Qué necesidad hay ya de hablar de los «dinumerados», cuando a partir de lo que ya ha quedado dicho cualquiera podría entender que tampoco en éstos al ir subiendo peldaño a peldaño hay ningún final? ¿O no te lo parece?

Los hombres hicieron una especie de articulaciones en la numeración

[19] *D.* — ¿Qué se puede decir en verdad más verdadero que esto? Pero ya estoy con toda avidez expectante de conocer aquella razón que a esa infinidad la reconduce a un «modo» concreto y le traza una forma que es preciso no sobrepasar.

M. — También ésta, como otras cosas, tú reconocerás que la conoces por ti mismo, cuando a medida que yo te pregunte vayas dando respuestas verdaderas. Así, pues, en primer lugar te pregunto, ya que tratamos de movimientos «numerosos», si debemos consultar a los propios números, hasta el punto de juzgar que las leyes concretas y fijas que nos mostraren han de ser tenidas en cuenta y observadas en aquellos movimientos.

D. — Sí, es verdad; nada, en efecto, puede hacerse con mayor orden, creo yo.

M. — Entonces, si te parece, abordemos a partir del propio principio[62] de los números la urdimbre de esta consideración y veamos, cuanto en función de las fuerzas de nuestra mente somos capaces de fijar la atención en tales cosas, cuál es la razón de que, aunque el número avanza, como se ha dicho, por el infinito, los hombres al numerar hayan hecho una especie de articulaciones, desde las que vuelven de nuevo al uno que es el principio de los números. Al numerar, en efecto, avanzamos del uno hasta el diez, y de allí volvemos al uno; y, si quieres seguir un complejo [*complicatio*] denario[63], para progresar de este modo: diez, veinte, treinta, cuarenta, la progresión es hasta el cien; si uno centenario: cien, doscientos, trescientos, cuatrocientos, en el mil está la articulación desde la que se vuelve. ¿Qué necesidad hay ya de buscar más allá? Ves ciertamente qué articulaciones digo, cuya regla primera la indica de entrada el número denario, pues tal como el diez tiene diez veces el uno, así el cien tiene diez veces el propio diez, y el mil tiene diez veces el cien, y así sucesivamente, hasta donde se tenga el capricho de avanzar, irá en esta especie de articulaciones lo que en el número denario quedó definido de antemano[64]. ¿O no entiendes alguna de estas cosas?

D. — Muy evidentes son todas y muy verdaderas.

Por qué la progresión se hace del uno al diez y de dónde viene el que el ternario sea un número perfecto

[**12**. 20] *M*.— Entonces, con toda la diligencia que podamos, escrutemos a fondo esto: cuál puede ser la razón de que desde el uno la progresión se haga hasta el diez, y de allí, viceversa, la vuelta al uno. De donde te pregunto si que llamamos principio puede ser absolutamente principio, si no lo es de algo.

D. — En modo alguno puede.

M. — Asimismo, lo que decimos final, ¿puede ser final, si no lo es de alguna cosa?

D. — Tampoco esto es posible.

M. — ¿Y qué? Desde un principio hasta un final, ¿piensas que se puede llegar, si no es a través de algún medio?

D. — No lo pienso.

M. — Entonces, para que algo sea un todo, consta de un principio y un medio y un final[65].

D. — Así parece.

M. — Di, así, ahora un principio, un medio y un final en qué numero te parece que se hallan contenidos.

D. — Estimo que el número ternario quieres tú que responda; tres son, en efecto, las cosas sobre las que preguntas.

M. — Correctamente estimas. Razón por la cual en el número ternario ves que hay una especie de perfección, porque es total [*totus*][66]: tiene, en efecto, principio, medio y final[67].

D. — Lo veo abiertamente.

M. — ¿Y qué? ¿No aprendimos desde la entrada en la niñez aquello de que todo número es o par o impar?

D. — Dices verdad.

M. — Recuérdalo, entonces, y dime a qué número solemos decirle par y a cuál impar.

D. — Aquél que puede ser dividido en dos partes iguales se llama par; el que, en cambio, no puede, impar.

[1] *M*. — El asunto lo tienes[68]. Como, por tanto, el ternario es el primer total impar y consta, en efecto, de un principio y de un medio y de un final, según se ha dicho, ¿verdad que es preciso que haya también un par total y perfecto, de forma que en él también se encuentre un principio, un medio y un final?

D. — Es preciso, desde luego.

M. — Ahora bien, ése, cualquiera que sea, no puede tener un medio indivisible, como el impar; si, en efecto, lo tuviera, no podría dividirse en dos partes iguales, cosa que hemos dicho que es lo propio del número par. Un medio, a su vez, indivisible es el uno; uno divisible, el dos. El medio, a su vez, en los números es aquello a partir de lo que ambos lados son iguales entre sí. ¿O algo ha quedado dicho oscuramente y menos a tu alcance?

D. — Al contrario, para mí también estas cosas son evidentes; y al buscar un número par total, sale primero al paso el cuaternario. En efecto, en el dos, ¿cómo pueden encontrarse aquellas tres cosas por las que es total un número, esto es, un principio, un medio y un final?

M. — Justo se ha respondido por tu parte aquello mismo que yo quería, y lo que la propia razón fuerza a confesar. Retoma, así, la cuestión desde el propio uno y considera. Verás, en efecto, que el uno no tiene medio ni final, por aquello de que sólo es principio; o que es principio por aquello de que carece de medio y de final.

D. — Es manifiesto.

M. — ¿Qué diremos, entonces, del dos? ¿ Acaso podemos en él entender un

principio y un medio, cuando un medio no puede existir sino donde existe un final?; ¿o un principio y un final, cuando a un final no se puede llegar sino a través de un medio?

D. — Me urge la razón a confesarlo, y en cuanto a qué responder sobre este número estoy absolutamente inseguro.

M. — Mira, no sea que ese número también pueda ser principio de números. Pues, si carece de medio y de final, cosa que, como has dicho, obliga la razón a confesar, ¿qué queda, sino que sea éste también un principio? ¿O es que dudas en establecer dos principios?

D. — Vivamente lo dudo.

M. — Harías bien si los dos principios se establecieran desde la mutua contraposición; ahora, en cambio, este segundo principio lo es a partir de aquél primero, de forma que aquél no lo sea a partir de ninguno, éste, en realidad, a partir de aquél; uno y uno, en efecto, son dos, y así ambos son principios, y de tal modo son principios ambos que todos los números lo son precisamente a partir del uno. Pero, puesto que se producen a base de una especie de complejo [*complicatio*] y de adjunción [*adiunctio*][69], y el origen, a su vez, del complejo y de la adjunción se atribuye correctamente al número dual, resulta que se descubre que aquél es un primer principio, a partir del cual existen los números todos, y éste, a su vez, un segundo, mediante el cual existen los números todos. Salvo que tengas contra esto algo que discutir.

D. — Yo, desde luego, nada, y no sin admiración pienso estas cosas, aunque las responda yo mismo, interrogado por ti.

Cuánto descuella a partir de aquí el número cuaternario

[22] *M.* — De forma más sutil y abstrusa se preguntan estas cosas en aquella disciplina que versa sobre los números; aquí, en cambio, volvamos a la tarea propuesta lo más rápido que podamos. Por eso pregunto: el dos unido al uno, ¿qué hace?

D. — El tres.

M. — Luego estos dos principios de los números, acoplados entre sí, hacen un número total y perfecto[70].

D. — Así es.

M. — ¿Y qué? Al numerar, tras el uno y el dos, ¿qué número ponemos?

D. — El mismo tres.

M. — El mismo número, por tanto, que resulta del uno y del dos se coloca en la serie después de ambos, de forma que ningún otro pueda interponerse.

D. — Así lo veo.

M. — Ahora bien, también es preciso que veas esto: que en ninguno de los restantes números puede suceder esto de que cuando marcares dos números cualesquiera

acoplados entre sí en la serie de la numeración, los siga, sin interponerse ninguno, el que se conjunta a base de ambos.

D. — Esto también lo veo; pues el dos y el tres, que son números acoplados entre sí, en la suma hacen el cinco; y, en cambio, no sigue a continuación el cinco, sino el cuatro. A su vez, el tres y el cuatro conjuntan el siete; y, en cambio, entre el cuatro y el siete se hallan en la serie el cinco y el seis. Y cuanto quisiere avanzar, tantos más se interponen.

M. — Grande es, entonces, esta concordia entre los tres primeros números; uno, en efecto, y dos y tres decimos, entre los cuales nada se puede interponer; el uno, en cambio, y el dos son el propio tres.

D. — Grande absolutamente.

M. —¿Y qué? ¿No crees digno de ninguna consideración esto de que esa concordia cuanto más estrecha y conjuntada es, tanto más tiende a una cierta unidad y produce un algo unitario a partir de una pluralidad?

D. — Al contrario, de la máxima consideración, y no sé de qué modo incluso admiro, incluso amo esa unidad que encareces.

M. — Mucho lo apruebo; mas, con seguridad, cualquier acoplamiento y ensamble de cosas produce un algo unitario, sobre todo, cuando consienten tanto los medios con los extremos como los extremos con los medios.

D. — Así es preciso, ciertamente.

[23] *M*. — Atiende, por tanto, para que veamos esto en ese ensamble. Pues, cuando decimos uno, dos, tres, ¿no ves que cuanto el uno es sobrepasado por el dos tanto lo es el dos por el tres?

D. — Es muy verdadero.

M. — Dime ya ahora, en esta correlación, ¿cuántas veces he nombrado el uno?

D. — Una vez.

M. — El tres, ¿cuántas?

D. — Una vez.

M. — ¿Y qué, el dos?

D. — Dos veces.

M. — Una vez, entonces, y dos veces y una vez, ¿cuántas veces se hacen en suma?

D. — Cuatro veces.

M. — Con razón, por tanto, a esos tres los sigue el número cuaternario; se le otorga, en efecto, en virtud de esa proporción la correlación. Cuánto valga esta proporción, acostúmbrate ya a reconocerlo por el hecho de que aquella unidad, que has dicho que amabas, sólo puede producirse en las cosas ordenadas en virtud de ésta, cuyo nombre griego es *analogía*, y algunos de nosotros han llamado «proporción», nombre del que

podemos hacer uso, si nos agrada; no por gusto, en efecto, sino por necesidad haría uso de vocablos griegos en el habla latina[71].

D. — A mí, desde luego, me agrada; pero prosigue en la dirección hacia donde apuntabas.

M. — Lo haré. De suyo, qué es la proporción y qué derecho tiene en las cosas, por un lado, en su lugar dentro de esta disciplina lo indagaremos con especial diligencia y, por otro lado, cuanto más adelantado estés en la instrucción[72], tanto mejor conocerás su fuerza y naturaleza. Pero ves ciertamente, lo que de momento es bastante, que aquellos tres números, cuya concordia admirabas, no han podido conjuntarse entre sí en un mismo ensamble sino a través del número cuaternario. Por tal motivo consiguió, en cuanto puedas entenderlo, ser integrado por derecho en la serie después de ellos, de manera que se acople con éstos a base de la mencionada concordia particularmente estrecha; de manera que ya no es uno, dos y tres sólo, sino uno, dos, tres y cuatro la progresión de los números acoplada en íntima amistad.

D. — Doy por completo mi asentimiento.

[24] *M*. — Pero fíjate en lo demás, no vayas a pensar que nada propio tiene el número cuaternario, de lo que carecen todos los restantes números, cosa que tiene valor para este ensamble del que hablo, de forma que desde el uno hasta el cuatro hay un «número» concreto y un hermosísimo «modo» de progresión. Se había, en efecto, convenido entre nosotros más arriba que a partir de una pluralidad se produce un algo de máxima unidad precisamente cuando con los extremos consienten los medios y los medios con los extremos.

D. — Así es.

M. — Cuando, entonces, colocamos el uno y el dos y el tres, di cuáles son los extremos y cuál, el medio.

D. — El uno y el tres los veo como extremos; el dos, como medio.

M. — Responde ahora, qué se configura a partir del uno y del tres.

D. — El cuatro.

M. — ¿Y qué? El dos, que es el único número en medio, ¿puede, acaso, ser puesto en correlación con otro que no sea él mismo? Por lo tanto, di también, dos veces el dos qué constituye.

D. — El cuatro.

M. — Así, entonces, consienten el medio con los extremos y con el medio los extremos. Por lo tanto, así como es relevante en el tres el que se coloca tras el uno y el dos, cuando consta del uno y del dos, así es relevante en el cuatro el que se numera tras el uno y el dos y el tres, cuando consta del uno y del tres, o de dos veces el dos. Tal consenso de los extremos con el medio y del medio con los extremos reside en aquella

proporción que en griego se dice *analogía*. Si has entendido esto, manifiéstalo.

D. — Lo entiendo bastante.

[25] *M*. — Tantea, entonces, en los restantes números si se encuentra lo que hemos dicho que es propio del número cuaternario.

D. — Lo haré. En efecto, si dispusiéramos el dos, el tres, el cuatro, los extremos conjuntados se convierten en el seis[73]; esto hace también el medio conjuntado consigo mismo; y, sin embargo, no sigue a continuación el seis, sino el cinco. A su vez, dispongo el tres, el cuatro y el cinco; los extremos hacen el ocho, también el medio, tomado dos veces; mas entre el cinco y el ocho no ya uno, sino dos números veo interpuestos, a saber, el senario y el septenario. Y según dicha razón, cuanto voy avanzando tanto mayores se hacen estos intervalos.

M. — Veo que has entendido y que sabes por completo lo que ha quedado dicho; pero para no demorarnos ya, adviertes ciertamente que del uno al cuatro se produce la más justa progresión; bien debido al número impar y par, porque el primer impar total es el tres, y el primer par total, el cuatro, cosa de la que un poco antes se ha tratado; bien porque el uno y el dos son los principios y como las semillas de los números, a partir de los cuales se constituye el tres, de forma que sean ya tres los números. Los cuales al correlacionarse entre sí en proporción, sale a la luz y se engendra el cuaternario, y por ello se unce por derecho a ellos, de modo que hasta él se produzca aquella progresión reglada [*moderata progressio*][74] que buscamos.

D. — Entiendo.

El número al avanzar hasta el cuatro encuentra el orden

[26] *M*. — Bien, de veras. Pero, ¿recuerdas, a fin de cuentas, qué habíamos establecido indagar? Pues, según opino, la propuesta era si de algún modo podríamos encontrar, una vez que en la consabida infinidad de los números hay establecidas por parte de los que numeran unas articulaciones concretas, cuál era la causa de que justo la primera articulación estuviera en el número diez, que a lo largo de todos los demás adquiere un valor extraordinario; esto es, por qué, cuando desde el uno han avanzado hasta el diez, los que numeran de nuevo regresan al uno.

D. — Recuerdo abiertamente que a causa de esta cuestión nosotros hemos dado un rodeo tan grande, pero qué hayamos conseguido que sea pertinente para resolverla no lo encuentro; una vez que todo ese razonamiento nuestro ha concluido en esto: que no es hasta el número denario, sino hasta el cuaternario la progresión justa y reglada.

M. — Entonces, por tanto, ¿no ves tú a base del uno y del dos y del tres y del

cuatro qué suma se constituye?

D. — La veo ya, la veo, y lo admiro todo, y la cuestión surgida confieso que ha quedado resuelta: el uno, en efecto, y el dos y el tres y el cuatro juntos son el diez[75].

M. — Luego estos cuatro primeros números, así como su serie y ensamble conviene que sean tenidos entre los números como algo más honorable que todo lo demás[76].

Qué movimientos pueden juzgar los sentidos

[**13** 27] Tiempo es, no obstante, de volver a tratar y discutir aquellos movimientos que con propiedad se atribuyen a esta disciplina y pormor de los cuales estas cuestiones acerca de los números, a saber, acerca de otra disciplina[77], en la medida en que ha parecido suficiente en función de la tarea, las hemos sometido a consideración. Por tanto, puesto que en gracia a la comprensión, establecíamos en el espacio de unas horas unos movimientos que respectivamente entre sí la razón demostraba que tenían alguna medida relativa numerable, ahora te pregunto: si alguien corre por espacio de una hora y después otro, por espacio de dos, ¿podrías tú, sin mirar un reloj o una clepsidra o alguna notación de tiempos por el estilo, percibir aquellos dos movimientos, que uno es simple y el otro, doble? O incluso si esto no pudieras decirlo, ¿podrías, sin embargo, deleitarte con semejante congruencia y sentirte afectado por algún placer?

D. — De ningún modo puedo.

M. — ¿Y qué? Si alguien batiera palmas «a número»[78], de manera que un sonido tenga un tiempo simple y el otro doble, a lo que llaman pies yambos[79], y los continuara y entretejiera; y otro, a su vez, danzara al mismo son, a saber, moviendo los miembros según estos tiempos, ¿verdad que advertirías o incluso dirías[80] el propio módulo[81] de los tiempos, esto es, que los espacios alternan simple a doble en los movimientos, bien en aquellas palmadas que se oyen, bien en aquella danza que se ve; o que, al menos, te deleitarías con la realidad «numerosa» que sientes, aunque no pudieras expresar los números de dicha medida?

D. — Así es, en verdad, como dices. Pues, por un lado, aquéllos que conocen esos números los sienten en las palmadas y en la danza y dicen con facilidad cuáles son; por otro lado, quienes no los conocen y no pueden decirlo, no niegan, sin embargo, que a partir de éstos disfrutan ellos de algún placer.

[28] *M*. — Aun cuando, en consecuencia, al propio sistema[82] de esta disciplina, en cuanto que es la ciencia de «modular» bien, no se puede negar que pertenecen todos los movimientos que han sido bien «modulados» y especialmente aquellos que no van referidos a alguna otra cosa sino que conservan en sí mismos la finalidad de su forma

justa o su deleite, estos movimientos, sin embargo, como ahora a petición mía has dicho recta y verdaderamente, si se realizan en un largo espacio de tiempo y en su medida misma, que es ajustada, y llegan a ocupar una hora o incluso un tiempo mayor, no pueden acomodarse a nuestros sentidos[83]. Por lo cual, como, saliendo afuera, por así decirlo, desde los más apartados santuarios, la música ha ido dejando ciertas huellas incluso en nuestros sentidos o en estas cosas que por nosotros son sentidas, ¿verdad que es preciso ir primero en pos de tales huellas para que más fácilmente, si pudiéremos, sin extravío alguno, hasta los propios santuarios que he dicho seamos conducidos?

D. — Preciso es en verdad; y que ya ahora mismo hagamos esto lo pido vivamente.

M. — Dejemos, entonces, a un lado aquellas lindes de tiempos prolongadas más allá de la capacidad de nuestro sentido y disertemos, en la medida en que la razón nos pueda guiar, acerca de estos breves espacios de los intervalos que nos acarician en el cantar y el danzar. Si es que tú, por azar, no piensas que se pueden indagar de otra forma aquellas huellas que antes ha quedado dicho que esta disciplina ha dejado en nuestros sentidos y en esas cosas que somos capaces de sentir.

D. — En modo alguno pienso de otra forma.

[1] En el *Sobre la música* como en otras obras, sobre todo de la primera etapa, San Agustín recurre al diálogo socrático como método expositivo. Según indicación de muchos manuscritos, el discípulo es aquí Licencio, uno de los jóvenes interlocutores del *De ordine*, que le habría sido encomendado por su padre, Romaniano, quizás pariente del padre de San Agustín y protector de éste.

Aquí, de modo distinto a lo que ocurre en otras ocasiones (por ejemplo, *Contra academicos* o *De vita beata*), el discípulo en la mayoría de las ocasiones se limita a asentir o, como mucho, a poner objeciones obvias que dan pie al maestro para explicar de forma más clara sus ideas.

[2] «Lo agudo», en latín *acumen*, es la traducción del término griego *tò oxý*, término y concepto de evidentes implicaciones musicales, opuesto a *tò barý (graue, grauitas:* cf., por ejemplo, ARISTÓXENO, *Harmonia* I 3, pág. 7, 13, 15); Agustín, no obstante, se mueve aquí en el campo de la prosodia (íntimamente relacionado con la música: «el canto del lenguaje») y se refiere, claro está, al acento de palabra, sin que, por otra parte, ello implique que esté defendiendo su naturaleza tonal.

En otro sentido, es de sobra conocida la distinción acentual que los gramáticos latinos recogían o proponían entre éstas *(póne / poné)*, y algunas otras *(círcum* «círculo» / *circúm* «en torno a»; *Váleri* (vocativo) / *Valéri* (genitivo), palabras homófonas: cf., por ejemplo, SCHOELL, «De accentu linguae latinae veterum grammaticorum testimonia», *Acta Societatis Philologae Lipsiensis* 6 (1876), págs. 62 ss.; MARINER, «Una paradoja fonemática: *Váleri / Valéri*», *Helmántica* 5 (1954) 141-165; SOMMER-PFISTER, *Handbuch der lateinischen Laut- und Formenlehze*, Heidelberg, 1977, vol. I, 1977, § 71, III.

[3] *Ars*, como el griego *téchnē*, designa lo que nosotros entendemos por «ciencia»: *ars grammatica, ars rhetorica, ars musica*.

[4] Se trata de reproducir mediante un instrumento de percusión el patrón rítmico común a las palabras en cuestión, práctica, al parecer, habitual entre gramáticos, metricólogos y músicos: cf., por ejemplo, AFTONIO *Grammatici Latini* (ed. KEIL) VI 183: «pues si sin palabras un sonido se ejecutara, se le dirá *crusma*» o Ps. CENSORINO, *Fr.* XI: *«crusmata* se llaman los golpes apropiados sin *carmen*»; en ambos pasajes se contrapone la música meramente instrumental *(crusma)* al canto *(ode)*.

El griego *kroû(s)ma* designa los golpes sobre ciertos instrumentos de percusión (sistro, crótalos, tamboriles o instrumentos de cuerda pulsados con el plectro) y los sonidos a que dan lugar: cf., por ejemplo, ROCCONI, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma, 2003, pág. 135, *s. v. kroúō;* San Agustín, en su línea purista ciceroniana, evita el helenismo, sustituyéndolo por *tympanum* y *chorda*.

Este principio de la obra, con el que se sumerge súbitamente al lector *in medias res*, parece planteado como una especie de obertura donde se apuntan los temas principales que luego se van a desarrollar. Queda claro, por ejemplo, en estas frases iniciales que el autor persigue algo que está más allá de las palabras y su estructura métrico-prosódica; su objetivo es la rítmica, la música como medida del tiempo, la cual terminará sirviéndole de vehículo para conseguir al final elevarse a una filosofía del tiempo.

[5] Traducimos así la expresión *certae dimensiones*, entendiendo *certus* como «concreto» en el sentido de algo «que resulta de un proceso de concreción» (DRAE), es decir, «determinado», «preciso», no vago (M. MOLINER). Este mismo adjetivo latino, frecuentemente usado por San Agustín, aparecerá en expresiones técnicas del tipo del *certus finis* (un «final concreto») que caracteriza, por ejemplo, al «metro» y al «verso» frente a la secuencia indefinida (no precisa, no concreta) del «ritmo» (cf., por ejemplo, III 1, 1).

[6] Sobre el término y concepto *rhythmós* y su relación con otros básicos en el pensamiento antiguo como son los de número *(arithmós/numerus)*. medida *(métron/metrum)*, relación *(logos/ratio)* o armonía *(harmonía)*, etc., cf. LUQUE, «*Numerus:* la articulación rítmica del lenguaje», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2001, pág. 496 y los estudios allí mencionados.

En griego la proximidad entre *rhythmós* (ritmo) y *arithmós* (número) es evidente. Ello pudo contribuir a que el latín recogiera el significado de ambos términos con uno solo, *numerus: Numerus uocatur qui Graece* rhythmós *dicitur* (CIC., Discursos 67). Cf. al respecto COCHIA, *«Numerus* e *carmen* nella antica poesia latina», *Rivista* iudo-greco-italica 3 (1919) 1-10 y CASTILLO, «*Numerus* qui graece *rhytmós* dicitur». *Emerita* 36/2

(1968), pág. 288. en donde se encontrará también lo fundamental sobre la posible etimología de *numerus* (quizá relacionable con el griego *nomáō* o *némō*. en el que se halla implícita la idea de «distribución») y sus significados principales en los primeros empleos documentados en latín: nociones de cantidad, de número, clase, categoría o importancia. Implicando la idea de «ritmo» aparecería por primera vez quizá en el epitafio de Plauto que recoge AULO GELIO (I 24) y luego en LUCRECIO (II 629 ss.; 635 s.; IV 768 ss.; V 1401 s.), en CATULO (50, 5) y en la *Rhetorica ad Herennium* IV 44, 12.

El latín adoptó además el helenismo *rhythmus*, que convivió con *numerus* en la designación del ritmo. Por ello nos parece oportuno distinguir ambos términos, ritmo y «número», en la traducción. Para distinguir estas acepciones de las otras (número, numeroso, numérico, numerable etc.) con que también aparecen estos términos y que son las que han pervivido entre nosotros, usaremos en ese caso las comillas («número» = ritmo [*cf.* DRAE s.v. 131, «numeroso» = rítmico [cf. DRAE s.v. 2], «a número» = a ritmo).

[7] Traducimos así el término *artificiosus*, que designa lo perteneciente o relativo a un *ars* o *téchnē*, lo ajustado a sus normas y sistema.

[8] El *ars musica*, en efecto, es «la ciencia de las Musas». El propio San Agustín, hondamente inmerso en la tradición clásica, se refiere a ello en otras ocasiones: *De ordine* II, 14, 41, donde considera a las Musas hijas de Júpiter y Memoria, lo cual responde al doble carácter, sensitivo y racional, de esta ciencia; *De doctrina christiana* II, 17, 70; en las *Retractationes* (I, 3, 2) se arrepentirá de tales referencias mitológicas.

Pero en realidad esa especie de poder omnímodo de las Musas *(omnipotentia quadam canendi)* no es sino la expresión mítica del poder que como ciencia tiene la música, que, según quedará claro en el libro sexto, se halla implicada en el mundo y en su creación.

[9] Es la definición de Varrón, que San Agustín repite con alguna variante en *Epístolas* CLXVI 5, 13: *musica, id est scientia sensusve modulandi*, y que vemos recogida una y otra vez por los artígrafos: CENSORINO, *De die natali* 10, 3; MARCIANO CAPELA IX 930; CASIODORO, *Inst.* II 5; ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías* III 15. Sobre el origen de esta definición, por lo demás claramente compatible con la que recoge ARÍSTIDES QUINTILIANO *(De mus.* I 4: «La música es la ciencia del *mélos* y de lo que atañe al *mélos*»), cf. RICHTER, «Griechische Traditionen im Musikschriftum der Römer. Censorinus, *De die natali*, Kap. 10, *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1965), págs. 90 s.; MARZI, *op. cit.*, pág. 26. n. 1 y los estudios reseñados por ambos.

El verbo latino *modulari*, al igual que los sustantivos *modulator* o *modulatio*, no se corresponden con nuestros «modular» o «modulación», sino que apuntan a la articulación estructural *(modus* = «medida», «demarcación», «delimitación») que entraña la música en sus diversos aspectos, melódico o rítmico (así como a la medida de los versos o de los movimientos en la danza). Así, pues, *modulari* y *modulatio* designan tanto la organización melódica como la estructura proporcional de tonos, intervalos, intensidades o duraciones implícita en cualquier hecho musical y en el sistema de la música (CIC., *Or.* 58; *De or.* III 185; TIB. III 4, 39; VIRG., *Buc.* 10, 51; LIV. XXVII 37, 14; HOR., *Epist.* II 2, 144; *Carm.* 132, 5). *Modulator* es el que ejecuta una pieza musical, el músico (Hor., *Sat.* I 3, 130).

Modulari y *modulatio*, formaciones sobre *modulus*, han pervivido como tecnicismos («modular», «modulación») en el lenguaje de la moderna doctrina armónica (cf., por ejemplo, el *HmT, s. v.*), pero con un significado distinto del que tienen aquí. Por ello en nuestra traducción los marcamos entre comillas.

[10] Más precisamente, al igual que *modulamen* o *modulamentum*, a partir de *modulus* («módulo»), un diminutivo de *modus*; directamente sobre *modus* se forman verbos como *moderor* o *modifico* («reglar», «establecer medidas»), sustantivos como *modificatio, moderatio*, o adjetivos como *modestus* o *modicus*. Todas estas palabras forman parte de una gran familia léxica que gira en torno a la idea de medida.

Modus, como tecnicismo, con el sentido de «medida» o «unidad de medida», tratándose del lenguaje o de la música, es decir, de un sistema de comunicación mediante el sonido, designa cualquier unidad en que se articula dicho sonido (que por esencia ha de ser «discontinuo») en cualquiera de sus facetas, tonal, intensiva o duracional. *Modus* (CIC., *Disc.* 198; *Tuse.* I 106; *Ley.* II 39; LIV, VII 2, 4), por tanto, al igual que *modulus* (HOR., *Epist.* I 7, 98), designa las medidas o estructuras rítmico-melódicas en las que se articulan los sonidos musicales. Cf. BOECIO, *Mús.* I 1; IV 15 ss.

Ante esta situación y tratando de evitar en lo posible ambigüedades y malentendidos, nos ha parecido

oportuno traducir siempre *modus*, en cuanto que término de hondo arraigo en la terminología musical, por «modo» y entrecomillarlo, para dar así a entender que su sentido, en principio, es el más general de «patrón», «estructura», «forma musical» y no el nuestro específico de «modo» (DRAE s.v. 9)

[11] La distinción entre *musicus*, conocedor de la ciencia musical, y *cantor*, músico en nuestro sentido moderno del término, es una constante en toda la tradición clásica, así como el desprecio del segundo frente a la altísima estima del primero.

Histrio, término que en los pasajes siguientes va a emplear repetidas veces San Agustín, designa en general a la gente de la escena; aquí lógicamente se refiere a todo tipo de músicos (cantores, instrumentistas, danzarines) que viven del espectáculo. Cf. LALOY, *Aristoxéne de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*, París, 1904; BENZ, *Unfreie Menschen als Musiker und Schauspieler in der römischen Welt*, Stuttgart, 1961; BAUDOT, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montreal, 1973.

San Agustín distingue abiertamente entre la Música (la especulación musical), como disciplina científica, y la práctica musical, una distinción generalizada entre los tratadistas antiguos: cf., por ejemplo, PTOLOMEO (s. II), *Excerpta Neapolitana* 4. pág. 412 JAN: ARÍSTIDES QUINTIUANO (final s. III), *Mús*. I 4, 6, pág. 4 WINNINGTON-INGRAN); BAQUIO (época de Constantino), *Eisag*. I pág. 3 JAN; BOECIO (s. VI), *Mús*. I 1-2 y 34.

El aprecio del santo por la primera está fuera de toda duda. Sobre la música práctica, en cambio, no termina de adoptar una actitud uniforme y exenta de contradicciones, según dejamos dicho en la introducción.

[12] Aquí parece dejarse oír el eco de la tradicional relación entre movimiento y sonido: éste, según la definición más difundida en el mundo antiguo, es consecuencia de un golpe y no hay golpe sin un movimiento previo; al ligar, por tanto, San Agustín la «modulación» al movimiento, la está ligando al sonido.

[13] Entender, comprender *(intelligere)*.

[14] Es una de las ideas básicas del tratado: la música, la ciencia musical *(ars liberalis)* como liberadora del espíritu: cf. VON ALBRECHT, *op. cit*.

[15] Siendo, como ya se ha dicho, una definición procedente de Varrón, Agustín interpreta y explica la aparente redundancia de *bene* dándole un sentido ético, moral que sólo posee el *musicus*, no el *cantor*. En consecuencia, atribuye a la Música un alto interés ético-pedagógico, lo que la hace merecedora de ser incluida entre las «disciplinas» que han de recorrer los que desean llegar a la verdad y a una vida feliz.

[16] Desanudarlo, desenredarlo.

[17] La «realidad» *(res)*. Se trata de la necesaria adecuación *(tò prépon)* y ajuste *(aptum)* entre contenido y forma *(res* y *verba*, por ejemplo, en la expresión lingüística), norma básica de toda expresión artística. Cf., por ejemplo. CIC., *De or*. III 55; AG., *De ord*. II 34.

[18] «Inadecuado»; una expresión similar puede verse en *Conf*. X 33. 49. a propósito precisamente del fuerte atractivo que en su juventud ejercía sobre él la música, por encima incluso del texto sagrado al que dicha música servía de vehículo.

[19] La música para San Agustín (cf. *De ord*. II 5, 14; 35-42; *Retr*. I 5, 6; C. *acad*. I 7, 12), como para cualquiera, es una de las artes liberales, es decir, de las disciplinas que forman al hombre libre; aunque guarda relación con la gramática. la retórica y la dialéctica, se integra, sobre todo, desde siempre en el sistema de ciencias (los *mathḗmata* platónicos; lo que Boecio denominaría *quadrivium)* que permiten a la mente elevarse a las cumbres de la sabiduría, a la filosofía: cf., por ejemplo, KÜHNERT, *Allgemeine und Fachbildung in der Antike*, Berlín (1961); WILLE, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, págs. 407 ss.

[20] Para justificar la inclusión de «ciencia» en la definición de música, inicia aquí San Agustín un largo razonamiento, a veces confuso, en el que distingue, por un lado, la capacidad de algunos animales de producir sonidos acordes, (capacidad que, en un principio, se basa sólo en la naturaleza); por otro, el canto de los histriones, basado en el arte y que el autor describe como mezcla de imitación y razón; y, por último, la ciencia, que se fundamenta sólo en la inteligencia, sin que quede muy clara la distinción entre espíritu, razón e inteligencia. Esta triple distinción viene matizada en el desarrollo del razonamiento al afirmarse que animales e histriones comparten la capacidad de imitación, el sentido del oído y la memoria. A su vez, después de dejar claro que la habilidad de los instrumentistas, por ser una habilidad corporal, es ajena a la ciencia y se da de forma

independiente de ésta, terminará aceptando la posibilidad de que posean ciencia los histriones que practiquen el arte por el arte, no por la gloria o el dinero. Insiste así San Agustín en el tradicional menosprecio de los *cantores* e *histriones*.

Con todo este largo pasaje (I 4, 5-6, 11) se corresponde lo que expone BOECIO en los capítulos inicial y final del libro primero de su tratado de música: *Mus* I 1 («Que la música está unida a nosotros por naturaleza») y 34 («Qué es un músico»).

21 Para la estación.

22 Esta misma idea la había expuesto ya San Agustín en *De ord*. II 49.

23 *Moderatissime*. adverbio en grado superlativo a partir de *moderatus*, una de las muchas palabras, según vimos en nota anterior, de la familia de *modus*. Similar es el caso de *modestissimum*, que va a aparecer inmediatamente.

24 Este rechazo de los placeres sensuales responde al menosprecio de los sentidos frente a la razón, y a la consiguiente sobrevaloración de las disciplinas liberales, que elevan el alma al bien supremo de la sabiduría, y de aquellos que las cultivan; todo ello al aire del neoplatonismo dominante en la época: cf., por ejemplo, *De ord*. II 15.

25 El latín *tibia*, como el griego *aulós*, designan el instrumento de viento (o más exactamente de «viento-madera») arquetípico, que en sus múltiples variedades es siempre un instrumento de lengüeta. Evitando la inconsecuencia, habitual por lo demás, de traducir *tibia* por «flauta» (instrumento sin lengüeta; la *tibia* en todo caso, se parecería más a nuestro «oboe»), mantendremos el término latino «tibia». Y haremos otro tanto con *tibicen* y *tibicina*, «el tocador de *tibia*», equivalente del griego *aulētḗs*, para evitar la traducción «flautista», también inexacta. El plural puede obedecer aquí, como ocurre con frecuencia, al hecho de que habitualmente un mismo instrumentista tocaba dos *tibias*.

La palabra con que tradicionalmente se habían designado de forma genérica los instrumentos (musicales) era *organum*, adaptación del griego *órganon;* el propio San Agustín así lo hace, por ejemplo, en esta misma obra: I 4, 7. En época del santo, sin embargo, *organum* estaba empezando ya a usarse como denominación del «órgano» (es decir, el instrumento por antonomasia), a la vez que *instrumentum*, que, de suyo, significaba «equipamiento» *(instruo*, «equipar»), pasaba a utilizarse con el sentido de «instrumento»: cf. AG., *Enarr*. 150, 7, 7.

Por último, nótese el empleo del verbo «cantar» *(canere)* para referirse no propiamente al canto sino, con el sentido de «sonar» o «hacer sonar», a la ejecución instrumental; era algo habitual en latín, como se ve, sin ir más lejos, por los nombres con los que se designaban los distintos instrumentistas *(fidicen, tibicen, tubicen, cornicen*, etc.), en todos los cuales figura como segundo componente *(-cen)* la raíz de *canere*.

26 Sobre las ideas de San Agustín al respecto, cf. ELLSMERE-LA CROIX, «Augustin on Art as Imitation», en R. R. LACROIX (ed.), *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*. Lewiston-Queenston-Lampeter, 1988.

27 En consecuencia con lo dicho más arriba a propósito de *tibia*, preferimos traducir así el latín *tibicen* («el que hace sonar/cantar la tibia») y no «flautista», como habitualmente se hace.

28 Nótese de nuevo aquí «cantar» referido al «canto» de unos instrumentos.

29 La argumentación termina ex abrupto con esta pregunta directa al discípulo. que acepta sin más la idea que el maestro quiere demostrar: que la ciencia radica sólo en el espíritu, o en la razón, o, como más adelante dirá, en la inteligencia, pues los tres términos resultan identificados. Admitido esto, pasará a demostrar que los histriones poseen habilidad, pero no ciencia.

30 DRAE s. v. 13. *Nervus* alterna en latín con *chorda* en la designación de las cuerdas de los instrumentos; nosotros mantendremos la diferencia en nuestra traducción.

31 Aquí, como ya dijimos, San Agustín emplea el término *organum* en su sentido originario de «instrumento»; es la única ocasión en toda la obra.

32 Traducimos así el latín *fidicen*, palabra que, compuesta de *fides* (cuerdas y, por sinécdoque, lira, cítara, etc.) y de *cano*, significa «el que hace cantar las cuerdas».

33 Importante cuestión que será luego desarrollada en el libro VI.

[34] En el último libro de este tratado (VI 4-6) volverá sobre el tema, analizando más profundamente la función de los sentidos y de la memoria en la música. La cuestión de la memoria, de gran importancia en la filosofía platónica, reaparece con cierta frecuencia en los escritos agustinianos: cf., por ejemplo, *Conf*. X 12-25.

[35] *Atque ipsae memores redeunt in tecta capellae*: variación sobre VIRG., *Geórgicas* III 316, *atque ipsae memores redeunt in texta suosque*.

[36] El perro Argos, que reconoció a Ulises después de veinte años: cf. HOM., *Od*. XVII 290-327.

[37] Que es «el que sabe», el que tiene *scientia*.

[38] No tenemos en español una palabra que traduzca exactamente *sciens*, el que posee la *scientia*. término con el que aquí evidentemente hace juego dicho *sciens*.

[39] De la entrega sin reservas *(sedula)* a los ejercicios preparatorios o ensayos *(meditatio)* tratando de imitar el modelo *(imitatio)*.

[40] El latín *chirurgia*, del griego *cheirourgía*. palabra compuesta a base de *cheír* («mano») y *érgon* («obra»). Traducimos por «poner remedio» el latín *medeor*, verbo de la misma raíz (*med-/mod-*: cf., por ejemplo, *modus)* que *medicus, medicina*, etc.

[41] Es decir, al que toca bien: una vez más «cantar» referido a hacer sonar un instrumento.

[42] El *solidus aureus*, designado también simplemente como *solidus* (palabra de donde viene nuestro «sueldo») era una moneda de oro de curso legal durante el Imperio, que equivalía a 25 denarios, cada uno de los cuales, a su vez, valía 4 *nummos; nummus* quedó como designación genérica de las monedas de valor mínimo.

[43] No se olvide el sentido genérico que aquí tiene el verbo «cantar» *(canere)*, que abarca también la ejecución instrumental.

[44] Nótese de nuevo el juego entre *scire* y *scientia*.

[45] El gimnasio aquí, en contraposición a la escena, es un lugar en el que son frecuentes las discusiones filosóficas, las tertulias entre personas instruidas y es, por tanto, para San Agustín más estimable que el teatro.

[46] «Numeroso», recuérdese, con el sentido de «rítmico», ya explicado más arriba.

Por «aspecto» traducimos el latín *species*, que aquí se emplea como tecnicismo filosófico para designar la imagen externa, la forma visible de una cosa; en otras muchas ocasiones San Agustín empleará el término *forma*.

Comienza aquí propiamente la exposición de la doctrina musical, más en concreto, de la doctrina rítmica (con sus implicaciones métricas, ya que se ocupa de la «medida», es decir, de la vertiente duracional de los sonidos, de la *dimensio vocum*: AG., *De ord*. II 40); la parte correspondiente a la harmónica (es decir, al estudio de la vertiente tonal: *... quam Graeci harmoníam vocant... per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant...*, AG., *Trin*. IV, II, 4), como hemos indicado, pensaba San Agustín (*... et de melo scribere alios forsitan sex, fateor, disponebam, cum mihi otium futurum sperabam:* AG., *Epíst*. CI, 3) desarrollarla en otro tratado del que no tenemos noticias.

[47] Se inicia así la segunda parte de este libro primero, dedicada a los fundamentos aritméticos de la música: este grupo de capítulos (7, 13-13, 28) sobre los números y las principales relaciones aritméticas, que constituyen la base, el punto de arranque, para el desarrollo metafísico de todo ello en el libro final, son una muestra más del planteamiento unitario de la obra.

San Agustín se mostrará siempre consciente de la importancia de la numerología en el espíritu de la cultura pagana, algo que no había que olvidar desde los nuevos horizontes de la *doctrina christiana: De doct. christ*. II 16, 25; 17, 27.

[48] La mayor o menor duración o prolongación en el tiempo: cf. II 3, 3.

[49] Se trata, como se ve, de valores referidos, respectivamente, a la duración y a la velocidad, es decir, en último término, al tiempo y al movimiento.

[50] Es decir, sin unos límites y fronteras bien marcados, sino bien «medidos», con unas dimensiones bien definidas.

[51] *Dimensio* parece conllevar en el prefijo *dis-* el establecimiento de una distinción o diferencia en virtud de la medida efectuada: por ello parece aconsejable traducirlo como «medida respectiva» (AG., *Mús*. I 9, 15) o «medida relativa» (AG., *Mús*. I 8. 14; 13, 27).

[52] De todas las posibles relaciones *(rationes)* que se pueden establecer al comparar dos números enteros, Agustín sólo va a describir tres, las que luego en el libro II se harán patentes al comparar las dos partes *(levatio* y *positio)* de los pies. La primera es la que se establece entre dos números iguales *(aequales)*. De entre las que se pueden establecer entre dos números «desiguales» *(inaequales)*, y que Nicómaco de Gerasa, siguiendo la aritmética clásica, cifra en cinco diferentes, Agustín sólo describe dos: la de los números «complicados» *(complicati)*, en los que el mayor es un múltiplo del menor; y la de los números «sescuados» *(sesquati)*, en los que ambos (o el mayor, pues da ambas descripciones) son múltiplos de su diferencia. La primera *ratio* aparecerá en el pirriquio, espondeo, dáctilo, etc.; la segunda, en el yambo, troqueo, tríbraco, etc.; la tercera, que luego detallará en *sesquialtera* (3/2) y *sesquitertia* (4/3), en los peones (3/2) y los epitritos (4/3). En definitiva la clasificación que Agustín propone es la siguiente:

- *motus*
  - *rationales*
    - *aequales*
    - *inaequales*
      - *connumerati*
        - *complicati*
        - *sesquati*
      - *dinumerati*
  - *irrationales*

[53] Aunque anómalas en español, preferimos mantener estas expresiones numéricas empleadas por San Agustín, como hacían ocasionalmente otros autores: «denario» (sc. número: *denarius numerus)* en lugar de «diez» *(decem);* «undenario» *(undenarius)* en lugar de «once» *(undecim)*.

[54] Transparente *(liquida)*.

[55] Es decir, «vigésimas cuartas partes»: la onza *(uncia)* es una doceava parte de un todo (un pie. una yugada, una libra, etc)

[56] No está clara la distinción que hace S. Agustín entre los «racionales» y los «connumerados», por un lado, y los «irracionales» y los «dinumerados», por otro. En realidad, la clasificación agustiniana que hemos representado más arriba, se puede simplificar en la siguiente:

- *motus*
  - *aequales*
  - *inaequales*
    - *rationales*
      - *complicati*
      - *sesquati*
    - *irrationales*

[57] «Complejos», en cuanto que computados a base de otros números: es decir, «múltiplos»: se trata de la razón *(ratiollógos)* múltiple *(pollaplásios, multiplex)* = mn / n : 2/1, 3/1, 4/1, etc. Cf., por ejemplo. BOECIO. *Mús.* I 4.

[58] La razón «superparticular» o «epimoria» *(epimórios, superparticularis)* = n + 1 / n : 3/2, 4/3, 5/4, etc.

[59] Razones *(rationes)* todas ellas en las que el número mayor supera al menor en una unidad: 3/2 *ratio sesquialtera*, 4/3 *ratio sesquitertia*, 4/5 *ratio sesquiquarta*.

[60] Es decir, respectivamente, 3/2 (= 6/4), 4/3 (= 8/6), 5/4 (= 10/8), etc.

[61] La etimología que apunta S. Agustín es incorrecta. Procede *sesque* de *(unus) semisque* (es decir, uno y la mitad). Bajo la forma *sesqui* usa esta palabra CICERÓN *(De or.* 56, 188) al hablar de las proporciones que pueden establecerse entre las dos partes de un pie.

[62] *Principium*, además de la idea de «comienzo», encierra la de «elemento» *(elementum* / gr. *stoicheîon)* o constituyente mínimo del sistema.

[63] Es decir, «estructura» a base del número diez: traducimos así *complicatio*, el abstracto correspondiente al adjetivo *complicatus* («complicado») con el que, como venimos viendo, San Agustín designa los números complejos que son múltiplos de otros.

[64] Resalta aquí San Agustín la perfección del número 10 para más adelante hacer recaer dicha perfección en los cuatro primeros números, cuya suma es 10, la *tetraktýs* del diez; esos cuatro primeros números serán esenciales en el Libro II al describir los diferentes pies. En todo esto sigue la teoría de los pitagóricos, que pudo conocer a través de Varrón y de los rítmicos griegos, doctrina que establecía el fundamento del ritmo en determinadas razones numéricas. Evidentemente, esto conlleva que las matemáticas se cargan de una serie de nociones cualitativas ajenas, en principio, a dicha disciplina.

[65] Como se reconoce en todo ser entero *(hólon, totum)*, en toda estructura (cf. ARIST., *Metafísica* VII 10-11 1034b-1037b; VIII 1, 1042a), como la de los seres vivos, la del lenguaje (cf. PLATÓN, *Fedro* 264c) o la de una obra literaria (cf. ARIST., *Poética* 23, 1450b 26; 1459ª 20; *Metaf*, 1042a I).

[66] Es decir, completo. Cf., por ejemplo. FAVONIO EULOGIO, en su *Comentario (Disputatio)* sobre el ciceroniano *Sueño de Escipión* 7, 1.

[67] Del número tres volverá a ocuparse San Agustín en el *De doctrina christiana* (del año 396/397) II 17, 27.

[68] «Dominar el asunto» *(rem tenere)* es una expresión tradicional, presente, por ejemplo, en el conocido dicho catoniano *(Rhetorica* fr. 15) *rem tene, verba sequentur*: «domina el asunto; las palabras vendrán enseguida» y de amplia presencia en el habla de los romanos (PLAUTO, *Anfitrión* 110; *Aularia* 782; etc; TERENCIO, *Andria* 349; TITO LIVIO XL 8, 4), en particular en contextos dialécticos y. más en concreto, judiciales (QUINTILIANO, *De mstitutione oratoria* IX 4, 129: *Declamationes minores* 341, 4: GAYO, *Institutiones* I I 19: II 24; JUSTINIANO, *Digesta* X 4, 5; XVI 3, 21; etc.).

[69] Frente a *complicatio* («complejo») que, como dijimos antes, hace referencia al principio en virtud del cual unos números (los *complicati)* son múltiplos de otros, *adiunctio* («adjunción») apunta al hecho en virtud del cual otros números (los *sesquati)* se constituyen por adición de algo a otros previos.

[70] La consideración del número 3 como «perfecto» por tener un principio, un medio y un final (cf. también, por ejemplo, FAV. EUL., *Somn.* 7, I; 19, 3) choca con otros criterios expuestos, por ejemplo, en *De Genesi ad litteram* (IV. 2). Allí afirma San Agustín que número perfecto es aquél cuyas partes enteras, una vez sumadas, dan como resultado ese número; así el primer número perfecto *(perfectus, téleios)* es el 6, pues es el resultado de la suma de su sexta parte, su tercera parte y su mitad. Cf. FAV. EUL., *Somn.* 10, 1 «perfecto llaman los aritméticos al que se completa a sí mismo con sus propias partes»; CENS., *Nal.* 11, 4; MACROBIO, *Comentarios al Sueño de Escipión de Cicerón* I 6. 12. Con este criterio el número 3 no recibiría el calificativo de perfecto.

[71] A lo largo de toda la obra es coherente con esta afirmación y prefiere utilizar términos latinos, aunque, como bien dice, no creados por él, en lugar de los griegos.

[72] En el pulimento *(eruditio)*.

[73] Sobre la perfección del número seis (constituido por la suma de sus partes) en relación con los seis días en que se consumó el sistema del universo, cf. *La Ciudad de Dios* XI 30.

[74] Es decir, regulada, sometida a medida; recuérdese lo dicho en su momento sobre *moderor* y demás palabras emparentadas con *modus*.

[75] La «cuadratura» [*tetraktýs*] pitagórica de la decena, que se puede visualizar en forma de triángulo:



Aquí se articulan estructuralmente los cuatro primeros números, que no sólo dan lugar a la decena, sino que encierran las proporciones aritméticas básicas (1/1, 1/2, 2/3, 3/4, 1/3, 1/4), que son, a su vez expresión de las principales relaciones *(rationes, lógoi)* musicales, tanto rítmicas (ritmos de los géneros igual, doble, hemiolio, epítrito) como armónicas o tonales (unísono, intervalos o consonancias de octava, quinta, cuarta, octava más quinta, doble octava).

[76] Sobre la numerología agustiniana cf. VÉLEZ, «El número agustiniano», *Religión y cultura* 15 (1931) 139-196; KNAPPITSCH, *St. Augustins Zahlenmystique*, Graz, 1935; KELLER, *op. cit.*, págs. 247 ss.

[77] La aritmética.

[78] A ritmo.

[79] Sobre la entidad rítmica del yambo, pie o compás de tres tiempos primos, repartidos a base de 1/2 *(lógos diplásios)* y de ritmo ascendente (tiempo no marcado/tiempo marcado), cf. LUQUE *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica* y *en la métrica antiguas*. Granada, 1995, págs. 14 ss.; 265 ss.

[80] Seguimos aquí el texto de MIGNE *nonne advertas aut etiam dicas.*

[81] *Modulus*, recuérdese, el diminutivo de *modus* sobre el que se forman *modular* y *modulatio*.

[82] Estructura racional *(ratio)*.

[83] Es la expresión de una idea tradicional de la música antigua recogida ya por Arístides Quintiliano en su *Sobre la música*. En efecto, mientras que percibimos la relación entre duraciones menores, nuestra capacidad de apreciar directa y espontáneamente dichas duraciones y la relación entre ellas disminuye a medida que aumenta la duración de las mismas

MIGNE, col. 1100, intercala aquí la siguiente frase, procedente de un códice Vaticano: *Licet aliquanto idem pes in canendo, servato collationis ratione, alias longioribus, alias brevioribus possit fieri sonis.* «Es lícito que un mismo pie al cantar, dejando a salvo la razón del acoplamiento, pueda hacerse a base de sonidos unas veces más largos, otras más breves». Dichas palabras, ausentes en la edición Veneciana de 1522 y que tienen visos de ser una glosa marginal, las rechazó FINAERT.

LIBRO SEGUNDO

SOBRE LOS PIES MÉTRICOS

PRIMERA PARTE

CUÁNTOS SON ESTOS PIES

Por qué el músico debe atender a los espacios de las sílabas

[**1**] *M.* — Atiende, por tanto, diligentemente y justo ahora acepta una especie de segundo exordio de nuestra disertación. Y primero responde si has aprendido bien aquella distancia que los gramáticos enseñan entre las sílabas breves y las largas o si, en cambio, tanto si te son estas cosas conocidas como si desconocidas, prefieres que indaguemos como si estuviéramos por completo sin pulir en estas cuestiones, de modo que a todas las cosas consiga conducirnos la razón en vez de que nos coarten una inveterada costumbre o el juicio previo de una autoridad[1]

D. — A preferirlo abiertamente así me empuja no sólo la propia razón sino también mi impericia en eso de las sílabas; ¿a qué dudar en confesarlo?[2]

M. — Vamos ya, al menos expresa aquello de si tú mismo, por ti, nunca has advertido que en nuestra habla unas sílabas son pronunciadas rápidamente y en el mínimo tiempo posible; otras, en cambio, de forma más prolongada y duradera.

D. — No puedo negar que yo tampoco he estado sordo a ello.

M. — Con todo, quisiera que sepas que toda aquella ciencia, que en griego se denomina *grammatica* y en latín *literatura*, se proclama guardiana de la historia, bien ella sola, como enseña la razón más sutil, bien más que ninguna otra, como conceden incluso los corazones burdos. Y así, por ejemplo, cuando dices *cano* o lo pones por azar en un verso, de modo que o bien tú al declamar[3] prolongues la primera sílaba de esta palabra[4], o bien la pongas en un lugar del verso donde era preciso que hubiera una prolongada, reprenderá el gramático, guardián él, puede verse, de la historia, no aportando ninguna otra razón de por qué es preciso que éste[5] sea acortado, sino el que quienes fueron antes que nosotros y cuyos libros subsisten y son manejados por los gramáticos, la[6] usaron acortada, no prolongada[7]. Por lo cual, cuanto aquí vale, la autoridad lo vale[8].

Por el contrario, en realidad, la razón[9] de la música, a la que pertenece la propia medida racional[10] y la condición «numerosa» [*numerositas*][11] de las voces, no se cuida sino de que se pronuncie breve o se pronuncie larga la sílaba que se halla en este o aquel lugar, con arreglo a la razón de sus propias medidas[12]. En efecto, si en un lugar donde lo propio es poner dos sílabas largas, pusieras esta palabra[13], y su primera sílaba, que es breve, la hicieras larga en la declamación, la música en absoluto se enojará, pues llegaron a los oídos los tiempos de las voces que eran los debidos para aquel «número». El gramático, en cambio, manda corregir y poner una palabra cuya primera sílaba deba pronunciarse larga según, como se ha dicho, la autoridad de los mayores, cuyos escritos él custodia[14].

El músico juzga según la razón, no según la autoridad

[**2**. 2] Por esto nosotros, toda vez que hemos asumido la tarea de perseguir las razones de la música, aunque desconoces qué sílaba hay que pronunciar breve y cuál hay que pronunciar larga, podemos, sin embargo, no vernos impedidos por esta ignorancia tuya y tener por suficiente el que tú dijiste haber advertido unas sílabas más acortadas y otras más prolongadas. Por ello ahora te pregunto si acaso alguna vez el sonido de los versos a través de tus oídos te ha llegado a conmover con algún placer[15].

D. — Por supuesto, muy a menudo, hasta el punto de que casi nunca he oído un verso sin deleite.

M. — Si alguien, entonces, en un verso con cuya audición te deleitas, en un lugar en el que la razón de dicho verso no lo pide, o bien prolonga las sílabas o bien las acorta, ¿puedes, acaso, del mismo modo sentir deleite?

D. — Al contrario, no puedo oír esto sin que me choque.

M. — En modo alguno, por tanto, hay duda de que a ti en el sonido con el que dices deleitarte, te deleita una cierta medida de los «números», una vez perturbada la cual, aquel deleite no puede ofrecerse a los oídos.

D. — Es manifiesto.

M. — Dime, en consecuencia, en lo que atañe al sonido del verso, qué diferencia hay entre si digo *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*[16] o si *qui primis ab oris*.

D. — A mí, desde luego, uno y otro, por lo que atañe a aquella medida, me suenan lo mismo.

M. — Pero esto ha sido efecto de mi pronunciación con ese vicio, puede verse, que los gramáticos llaman barbarismo: en efecto, *primus* es una sílaba larga y una breve; en *primis*, en cambio, ambas deben ser prolongadas, pero yo he acortado la última de ellas. Así tus oídos no han sufrido fraude alguno.

Por lo cual una cosa hay que probar una vez y otra: si, al pronunciar yo, sientes qué hay en las sílabas de largo tiempo y de no largo tiempo, de forma que nuestra disertación, preguntando yo y respondiendo tú, tal como propusimos, pueda avanzar. Y así ya el mismo verso en el que había cometido el barbarismo lo voy a repetir y aquella sílaba que para que tus oídos no sufrieran choque alguno acorté la prolongaré como los gramáticos mandan; tú a mí en respuesta hazme saber si dicha medida del verso afecta a tu sentido con el mismo placer. Lo voy a pronunciar así: *Arma virumque cano, Troiae qui primis ab oris*.

D. — Ahora, en verdad, no puedo negar que me he sentido golpeado por no sé qué deformidad[17] del sonido.

M. —No sin razón, pues aunque no se haya cometido un barbarismo, sin embargo, se ha incurrido en un vicio como para que lo reprenda tanto la gramática como la música: la gramática, porque esa palabra cuya última sílaba debe ser prolongada se ha puesto en un lugar donde debió ponerse una pronunciable breve; la música, desde luego, solamente porque una voz prolongada cualquiera está en un lugar en el que convenía que hubiera una breve, y el tiempo debido que la medida «numerosa» pedía no se ha reproducido.

Por lo tanto, si ya distingues lo suficiente qué pide el sentido y qué la autoridad, lo siguiente es que veamos por qué dicho mismo sentido unas veces se deleita en los sonidos, sean prolongados, sean acortados, y otras se siente golpeado: esto es, en efecto, lo pertinente en cuanto al largo tiempo y al no largo tiempo. Una parte cuya explicación habíamos emprendido, creo que recordarás.

D. — Yo, desde luego, no sólo he distinguido aquello sino que también me acuerdo de esto, y estoy en la más tensa espera a ver lo que sigue.

En las sílabas avanzamos desde la breve a la larga

[**3**. 3] *M*. — ¿Qué piensas sino que empecemos a emparejar[18] entre sí las sílabas y a ver qué números guardan de unas a otras, tal como sobre los movimientos se trató ya entre nosotros más arriba con tan largo razonamiento. En el movimiento reside, en efecto, también todo lo que suena, y las sílabas, por supuesto, suenan, ¿o acaso se puede negar alguna de estas cosas?

D. — De ningún modo.

M. — Cuando, entonces, se correlacionan entre sí unas sílabas, se correlacionan entre sí unos ciertos movimientos, en los cuales se pueden rastrear unos ciertos números de tiempo mediante la medida de la duración [*diuturnitas*][19].

D. — Así es.

M. — ¿Acaso, en consecuencia, es posible emparejar una sílaba consigo misma? Pues la singularidad, a no ser que tú pienses otra cosa, rehúye todo emparejamiento.

D. — No pienso otra cosa.

M. — ¿Y qué? Una con una o bien una o dos con dos o tres y así luego en grupos de más, ¿acaso niegas que puedan correlacionarse entre ellas?

D. — ¿Quién lo negaría?

M. — A la vez, mira esto: que cualquier sílaba breve y pronunciada en la mínima longitud de tiempo y que tan pronto ha emergido termina, ocupa sin embargo en el tiempo algo de espacio y tiene una cierta pequeña duración propia.

D. — Veo que es necesario lo que dices.

M. — Dime ahora a partir de dónde empezamos la urdimbre del número.

D. — A partir del uno, puede verse.

M. — No sin sentido, por tanto, a esta especie de mínimo espacio en el tiempo que alcanza una sílaba breve, los viejos lo llamaron un tiempo; de la breve, en efecto, avanzamos hasta la larga.

D. — Es verdad.

M. — Se sigue ya que prestes atención también a esto: que, puesto que, como en los números, la primera progresión es del uno al dos, así en las sílabas, en virtud de aquella por la que evidentemente avanzamos de la breve a la larga, la larga debe tener el doble de tiempo; y por esto, si el espacio que ocupa una breve se llama rectamente un tiempo, el espacio asimismo que ocupa una larga rectamente se debe denominar dos tiempos.

D. — Rectamente, desde luego, pues siento contigo que esto lo pide la razón.

Las correlaciones de sílabas producen el pie, empezando por dos breves

[**4**. 4] *M*. — Vamos; ahora veamos las correlaciones mismas: en efecto, una sílaba breve respecto a una sílaba breve pregunto qué razón[20] te parece que tiene o estos

movimientos entre sí cómo se llaman. Recuerdas, en efecto, si no me engaño, que en la charla de más arriba[21] nosotros a todos los movimientos que convienen entre sí según alguna relación «numérica» les impusimos unos vocablos.

D. — «Iguales» recuerdo que fueron denominados; justo, en efecto, la misma cantidad de tiempo tienen uno respecto al otro[22].

M. — Mas esta correlación de sílabas en virtud de la cual se correlacionan ya entre sí, de modo que guarden una respecto a la otra algunos números, ¿acaso juzgas que hay que dejarla sin un vocablo?

D. — No lo pienso.

M. — Ahora bien, debes saber que los viejos dieron el nombre de «pie» a tal correlación de sonidos[23]. Pero hay que volverse diligentemente a considerar hasta dónde permite la razón que el pie avance. Por lo tanto, di ya también según qué razón se correlacionan entre sí una sílaba breve y una larga.

Los cuatro pies de dos sílabas

D. — Opino que esta correlación dimana de aquel género de números que llamamos «complicados»; en efecto, en ella veo que lo simple se halla correlacionado con lo doble, esto es, el único tiempo de la sílaba breve con los dos tiempos de la sílaba larga.

M. — Y, ¿qué si se ordenaran de modo que primero se pronuncie la sílaba larga y luego la breve? ¿Acaso, porque el orden se ha cambiado, por ello no permanece la razón de los números «complicados»? Pues como en aquel pie se encuentra lo simple en relación a lo doble, así en éste, lo doble en relación a lo simple[24].

D. — Así es.

M. — ¿Y qué? En un pie de dos largas, ¿acaso no se correlacionan dos tiempos con dos tiempos?

D. — Es manifiesto.

M.¿De qué razón se deduce esa correlación?

D. — De la de aquéllos, puede verse, que han sido llamados «iguales»[25].

[5] *M.* — Vamos, ahora dime: a partir del hecho de que habiendo iniciado la urdimbre por dos sílabas breves hemos llegado a dos largas, ¿cuántas correlaciones de pies habremos tratado?

D. — Cuatro, pues primero se habló de dos breves; en segundo lugar, de una breve y una larga; en tercero, de una larga y una breve; en cuarto, de dos largas.

M. — ¿Acaso pueden ser más de cuatro, cuando se correlacionan dos sílabas entre sí?

D. — De ninguna manera, pues al haber recibido las sílabas este «modo», de forma que la breve tenga un tiempo, y la larga dos, y al ser toda sílaba o breve o larga, ¿de qué manera se podrían emparejar y acoplar dos sílabas para formar un pie, si no es breve y breve o breve y larga o larga y breve o larga y larga?[26].

Hasta dónde permite la razón que avance el pie

M. — Di también cuántos tiempos tiene el mínimo pie de dos sílabas, cuántos asimismo el máximo.

D. — Dos, aquél; éste, cuatro.

M. — ¿Ves cómo la progresión no ha podido hacerse más que hasta el número cuaternario, bien sea en los pies, bien sea en los tiempos?

D. — Lo veo abiertamente y recuerdo la razón de la progresión en los números y siento con gran placer de espíritu que aquella fuerza aquí también interviene.

M. —¿Verdad, entonces, que juzgas que, toda vez que los pies constan de sílabas (esto es, de los movimientos marcados[27] y, por así decirlo, articulados que hay en los sonidos) y las sílabas, por su parte, se extienden en unos tiempos, es oportuno que la progresión del pie se produzca también hasta las cuatro sílabas[28], tal como ves que ya se ha hecho hasta el número cuaternario tanto la de los propios pies como la de los tiempos?

D. — Así abiertamente, como lo dices, lo siento y reconozco que esto se ve propio de una razón perfecta y reclamo la deuda[29].

Los pies de tres sílabas, ¿cuántos pueden ser?

[**5**. 6] *M.* — Vamos; ahora, por tanto, primero, según el propio orden demanda, veamos cuántos pueden ser los pies de tres sílabas, tal como los de dos hemos descubierto que son cuatro.

D. — Hágase así.

M. — Recuerdas que nosotros iniciamos este cómputo a partir de una sola sílaba breve, esto es, de un solo tiempo, y que entendiste suficientemente por qué era preciso así.

D. — Recuerdo que estuvimos de acuerdo en que de aquella ley de la numeración, en virtud de la cual empezamos por el uno, que es el principio de los números, era preciso no apartarse.

M. — En consecuencia, puesto que en los pies de dos sílabas el primero es aquél que consta de dos breves (forzaba, en efecto, la razón a juntarle a un tiempo antes un tiempo que dos), ¿cuál juzgas, en fin, que en los pies de tres sílabas debe ser el primero?

D. — ¿Cuál, sino el que se configura a base de tres breves?

M. — Y ése, ¿de cuántos tiempos es?

D. — De tres, puede verse[30].

M. — ¿De qué modo, entonces, se correlacionan entre sí las partes de éste? Pues que todo pie por mor de la consabida correlación de números tiene dos partes que entre sí se correlacionan según alguna razón es algo necesario[31]; y esto recuerdo que más arriba lo hemos tratado. Pero, ¿acaso este pie de tres sílabas breves podemos dividirlo[32] en dos partes iguales?

D. — De ningún modo.

M. — ¿De qué modo, entonces, se divide?[33].

D. — No otra cosa veo, sino que la primera parte tenga una sílaba y la segunda, dos; o la primera, dos y la segunda, una.

M. — Di también esto, de qué regla de los números es.

D. — Del género de los «complicados» reconozco que es[34].

[7] *M.* — Vamos, ahora atiende a esto: tres sílabas entre las cuales una es larga y las restantes breves, ¿cuántas veces pueden ser variadas, esto es, cuántos pies podrían hacer? Y responde, si lo encuentras.

D. — Un pie veo que hay, que consta de una larga y dos breves. Otra cosa no entiendo.

M. — Ese mismo que la tiene en primer lugar, ¿te parece el único que tiene una larga entre las tres?

D. — De ningún modo pensaría eso, cuando las dos breves pueden ser las primeras y la larga, la última.

M. — Considera si hay alguna tercera variante.

D. — La hay, desde luego, pues esta larga también puede estar colocada en medio de las dos breves.

M. — Mira si también hay una cuarta.

D. — No es en absoluto posible.

M. — ¿Puedes ya responder, tres sílabas, que tienen en sí una larga y dos breves, cuántas veces podrían ser variadas, esto es, cuántos pies podrían hacer?

D. — Puedo, desde luego, pues tres veces han sido variadas y han hecho tres pies.

M. — ¿Y qué? Esos tres pies de qué modo deben ordenarse, ¿lo coliges tú ya por ti mismo, o acaso también a esto hay que llevarte poquito a poco?

D. — ¿Te desagrada, en efecto, aquel orden en el que he ido descubriendo la propia variedad? Pues primero advertí una larga y dos breves, después dos breves y una larga; por último, una breve y una larga y una breve.

M. — ¿Así es que de verdad no te desagradaría quien ordena de modo que de lo primero venga a lo tercero, de lo tercero a lo segundo; y no mejor de lo primero a lo segundo, y después a lo tercero?

D. — Me desagrada por supuesto, pero, a fin de cuentas, ¿qué cosa por el estilo has observado aquí? Pregunto.

M. — Una vez que en esta triple distinción has puesto como primero aquel pie que tiene la larga en primer lugar, ya que sentiste que la propia unicidad de la sílaba larga tenía la primacía (puesto que ella es allí una sola) y, en consecuencia, ella debía engendrar la serie, de forma que sea el primero aquel pie donde ella es la primera, a la vez también has debido ver que el segundo es aquél donde ella es la segunda; el tercero, aquél donde la misma es la tercera[35]. ¿O todavía piensas que hay que permanecer en aquella opinión?

D. — Al contrario, la condeno sin vacilación. Que éste, en efecto, es un orden mejor, o, más bien, que éste es el orden, ¿quién no lo aceptaría?

M. — Ahora, entonces, dime según qué regla de los números se dividen también estos pies y se correlacionan entre sí sus partes.

D. — El primero y el último veo que se dividen por la regla de la igualdad, porque aquél, por un lado, puede dividirse en una larga y dos breves, y éste, por otro, en dos breves y una larga, de modo que cada una de las partes tiene dos tiempos, y por ello son iguales. En el segundo, en cambio, puesto que tiene en medio la sílaba larga, bien se la asigne a la parte anterior, bien a la posterior, la división es o en tres tiempos y uno, o en uno y tres; y por ello en su división prevalece la razón de los números «complicados».

De modo más breve se retoma esta misma cuestión

[8] *M*. — Quiero que digas ya por ti mismo, si puedes, después de éstos que han quedado tratados por nosotros, qué pies piensas que hay que poner en la serie. Han sido, en efecto, tratados primero los cuatro de dos sílabas, cuyo orden ha sido deducido a partir de la serie de los números, de modo que iniciáramos la urdimbre por las sílabas breves. Luego emprendimos el tratamiento de pies ya más largos. de tres sílabas, y, cosa que era fácil en virtud de la anterior razón, iniciamos la urdimbre a partir de tres breves. ¿Qué seguía después, sino que viéramos cuántas formas daba una larga con dos breves? Se vio; y tres pies después de aquél, tal como era preciso, se incorporaron a la serie. Cuáles siguen luego de inmediato, ¿no debes ya verlo por ti mismo, para no extraerlo todo a fuerza de diminutas preguntillas?

D. — Rectamente dices, pues, ¿quién no va a ver que ya siguen aquéllos en los que hay una breve y las restantes largas? Breve a la que por ser una, como en virtud de la anterior razón se le asigna la primacía, el primero será sin duda en éstos donde ella está la

primera; el segundo, donde la segunda; el tercero, donde la tercera, que también es la última[36].

M. — Distingues, según opino, mediante qué razones se dividen también, de modo que entre sí sus partes puedan correlacionarse[37].

D. — Lo distingo, por supuesto; pues aquél que consta de una breve y dos largas no puede dividirse sino de modo que la parte anterior tenga tres tiempos, los que contienen una breve y una larga, y la posterior, dos, los que hay dentro de una larga[38], Este tercero, a su vez, es sin duda equivalente al primero en aquello de que tolera una sola división; es, a su vez, diferente en aquello de que, mientras que aquél se corta en tres y dos tiempos, éste, en dos y tres. En efecto, la sílaba larga que ocupa la parte primera, se extiende dos tiempos; queda una larga y una breve, que es un espacio de tres tiempos[39].

Por el contrario, el de en medio, que tiene breve la sílaba de en medio, puede tolerar una doble partición, porque la misma breve puede ser atribuida tanto a la parte anterior como a la posterior; por lo cual se divide o en dos y tres tiempos, o en tres y dos; por lo cual la razón de los números «sescuados» domina estos tres pies[40].

M. — Todos los pies de tres sílabas, ¿los hemos considerado ya o resta algo?

D. — Uno solo veo que queda, el que consta de tres largas.

M. — Trata, pues, también de la división de éste[41].

D. — Una sílaba y dos, o dos y una es la división de éste; a saber, dos y cuatro tiempos, o cuatro y dos. Por ello las partes de ese pie se correlacionan entre sí según la razón de los números «complicados»[42].

Del mismo modo se tratan y ordenan los pies de cuatro sílabas

[**6**. 9] *M.* — Ahora, en consecuencia y según el orden, veamos los pies de cuatro sílabas[43], y tú mismo di ya cuál de éstos es preciso que sea el primero, añadiendo también la razón de su división.

D. — Puede verse que el de cuatro breves, que se divide en dos partes de dos sílabas cada una, que según la razón de los números «iguales» poseen dos y dos tiempos[44].

M. — Lo tienes; y así ya continúa tú mismo y ve en pos de lo demás. No hay, en efecto, ya ninguna necesidad, pienso, de que seas interrogado cosa por cosa, cuando es uno solo el sistema de ir quitando sucesivamente sílabas breves y poniendo en su lugar largas, hasta llegar a que todas sean largas; y de ir también considerando, a medida que se quitan breves y ponen largas en su lugar, qué variantes producen y cuántos pies engendran; manteniendo, se entiende, la primacía en la serie aquella sílaba que sea única entre las demás, bien larga, bien breve[45].

En todo esto, en efecto, ya te has ejercitado más arriba. Donde, en cambio, hay dos breves y dos largas, cosa que no había en los precedentes, ¿cuáles crees que deben tener la primacía?

D. — Ya esto también es manifiesto a partir de lo anterior; si ciertamente mantiene más la unidad una sílaba breve, que tiene un tiempo, que una larga, que tiene dos; y por ello en todo encabezamiento y principio establecemos el pie que consta de breves.

[0] *M.* — Nada, por tanto, te impide que vayas en pos de todos estos pies, mientras yo oigo y juzgo sin hacer preguntas.

D. — Lo haré, si pudiere. Así pues, primero de las cuatro breves del primer pie se ha de quitar una breve y en vez de ella se ha de poner una larga en el primer lugar, por mor de la dignidad de la unidad[46]. Este pie, a su vez, se divide de dos maneras[47]: o en una larga y tres breves; o en una larga y una breve y dos breves, esto es, o en dos y tres tiempos, o en tres y dos[48]. A su vez, la larga, puesta en segundo lugar, hace otro pie que se divide rectamente de un único modo, a saber, en tres y dos tiempos, de manera que la parte anterior ocupe una breve y una larga y la posterior, dos breves[49].

A continuación la larga, establecida en tercer lugar, hace un pie que de nuevo se divide preceptivamente de un único modo, pero de forma que la parte anterior tenga dos tiempos, en dos sílabas breves, y la posterior, tres, en una larga y una breve[50]. El cuarto pie lo hace la larga puesta la última, el cual se divide de dos modos, como aquél donde es la primera, pues es lícito partirlo bien en dos breves y una breve y una larga; bien en tres breves y una larga; a saber, en dos y tres tiempos, o en tres y dos[51]. Y, a su vez, todos estos cuatro pies, donde con tres breves se coloca de forma variada una larga, tienen sus partes relacionadas entre sí según la razón de los números «sescuados»[52].

[11] Sigue que de las cuatro breves, detraídas dos, pongamos en su lugar dos largas y que veamos cuántas formas y pies pueden dar las breves y las largas cuando son dos y dos[53].

Primero, por tanto, veo que se han de poner dos breves y dos largas, ya que es más correcto abrir la urdimbre a partir de las breves. Este pie, por su parte, tiene una doble división, pues se divide o en dos y cuatro tiempos, o en cuatro y dos; de modo que o bien las dos breves ocupen la parte anterior, y la posterior, las dos largas; o bien la anterior, las dos breves y una larga y la posterior, a su vez, la larga que queda[54].

Se forma otro pie cuando esas dos breves que habíamos puesto a la cabeza, tal como la propia serie pide, fueren colocadas en medio; y es la división de este pie en tres y tres tiempos, pues la parte anterior la ocupan una larga y una breve; la posterior, una

breve y una larga[55].

Cuando, a su vez, se ponen en lo último, pues esto es lo siguiente, hacen un pie de doble división, de modo que o bien su parte anterior tenga dos tiempos en una larga y la posterior, cuatro en una larga y dos breves; o bien la anterior, cuatro en dos largas y la posterior, en dos breves, dos[56].

A su vez, las partes de estos tres pies, en lo que atañe al primero y al tercero, se emparejan según la razón de los números «complicados»; el de en medio las tiene iguales[57].

[12] Ahora después esas dos breves que se ponían conjuntas, deben ser puestas disyuntas; entre ellas la mínima disyunción, por la que también hay que empezar, es que tengan una sola sílaba larga entre sí; la máxima, que dos[58]. Pero, cuando hay una entre ellas, se produce de dos modos y se engendran dos pies. El primero de estos modos es que a la cabeza haya una breve, después una larga, luego una breve y la larga que queda[59]. El otro modo es que en el segundo y en el último lugar estén las breves y en el primero y el tercero, las largas; habrá así una larga y una breve, y una larga y una breve[60].

La mencionada máxima disyunción, de suyo, es cuando hay dos largas en medio y, a su vez, de las breves una está en el primer lugar y la otra en el último[61].

Y se dividen estos tres pies, en los que las breves se ponen disyuntas, en tres y tres tiempos, esto es, el primero de ellos en breve y larga, y breve y larga; el segundo en larga y breve, y larga y breve; el tercero en breve y larga, y larga y breve[62].

De este modo se producen seis pies a base de dos sílabas breves y dos largas colocadas de forma variada entre sí hasta donde es posible[63].

[13] Resta que de las cuatro breves se detraigan tres y por ellas se coloquen tres largas: habrá una sola breve. Y, como la única breve a la cabeza, a la que seguirán las tres largas, hace un pie, puesta en segundo lugar, hace un segundo, en tercero, un tercero y en cuarto, un cuarto[64].

De estos cuatro, los dos primeros se dividen en tres y cuatro tiempos; por su parte, los dos últimos en cuatro y tres, y todos tienen correlacionadas sus partes según la regla de los números «sescuados». En efecto, la parte anterior del primero es una breve y una larga, teniendo tres tiempos; la posterior, dos largas en cuatro tiempos. La parte anterior del segundo es una larga y una breve, en consecuencia, tres tiempos; la posterior, dos largas, cuatro tiempos. El tercero tiene la parte anterior en dos largas, cuatro tiempos; su parte posterior la ocupan una breve y una larga, esto es, tres tiempos. Del mismo modo,

dos largas hacen la parte anterior del cuarto, cuatro tiempos; y la posterior, una larga y una breve, con tres tiempos[65].

Hay un pie restante de cuatro sílabas, donde se quitan todas las breves, de modo que el pie conste de cuatro largas. Éste se divide en dos y dos largas según los números «iguales», esto es, salta a la vista, en cuatro y cuatro tiempos[66].

Tienes lo que quisiste que explicara por mí mismo. Prosigue ya, preguntando, en pos de todo lo demás.

El verso consta de pies y se genera según la razón mejor que según la autoridad

[**7**. 14] *M.* — Lo haré, pero, ¿has considerado suficientemente esta progresión hasta el número cuaternario, que se puso de manifiesto en los propios números, qué vigencia tiene también en estos pies?

D. —Tanto en éstos, como en aquéllos apruebo sin reserva este sistema de progresión.

M. — ¿Y esto? Tal como a base de enlazar sílabas se han hecho los pies, ¿no es cierto que así también hay que creer que a base de enlazar pies puede hacerse algo que ya no se catalogaría con el nombre de sílaba ni de pie?

D. — Lo creo totalmente.

M. — ¿Qué piensas entonces que es eso?

D. — El verso, a mi juicio[67].

M. — ¿Y qué, si alguien quisiera enlazar en serie continua algunos pies, de forma que no les imponga un «modo» y un final más que o el agotamiento de la voz o algún otro accidente que lo interrumpa, o bien la razón de que es tiempo de pasar a alguna otra cosa? ¿También recibirá por tu parte el nombre de verso teniendo bien veinte, bien treinta, bien incluso cien o más pies, según quisiere o pudiere el que los enlaza en una serie todo lo larga que sea?

D. — No es así; y yo, en efecto, ni donde advirtiere o que unos pies cualesquiera se entremezclan con otros cualesquiera o que muchos se enlazan en una longitud sin fin, lo voy a llamar verso; sino que tanto el género como el número de los pies, esto es, cuáles y cuántos pies configuran un verso, responden a alguna disciplina; y a partir de ella podré juzgar si un verso ha llegado a impeler mis oídos.

M. — Pero esta disciplina, cualquiera que sea, a los versos les establece una regla y un «modo» no ciertamente a capricho, sino según alguna razón.

D. — No, en efecto, de otro modo, si de veras es una disciplina, o era preciso o era posible.

M. — A esta razón, entonces, sigámosle las huellas y tratemos de alcanzarla, si te

agrada, pues si en la autoridad sola ponemos los ojos[68], será verso aquel que quiso que se le dijera verso no sé qué Asclepíades, o Arquíloco, viejos poetas, puede verse, o Safo la poetisa, y los restantes con cuyos nombres también se llaman los tipos de versos que ellos, prestándoles los primeros atención, cantaron. En efecto, se dice verso asclepiadeo y arquiloquio y sáfico; y otros seiscientos nombres de autores pusieron los griegos a versos de distinto género[69].

Según esto, a nadie le puede parecer estridente el que, si alguien ordenara de la forma que quiera, cuantos pies quiera y los que quiera, por el hecho de que nadie antes de él hubiera establecido este orden y medida a unos pies, con razón y con derecho sea llamado fundador y propagador de un nuevo género de versos. O, si esta licencia se le cierra a un hombre, con dura queja hay que preguntarse qué mérito tuvieron, al fin y al cabo, aquéllos, si, sin haber seguido razón alguna, un encadenamiento de pies que a ellos les pareció bien encadenar hicieron que se llamara verso y fuera tenido por tal. ¿O a ti te parece de otra manera?

D. — Así es, desde luego, como dices, y estoy, por supuesto, de acuerdo en que el verso fue generado por la razón más que por la autoridad; razón que pido veamos ya ahora mismo.

Qué nombres de los pies establecieron los griegos

[**8**. 15] *M*. — Veamos, pues, qué pies se pueden acoplar entre sí; después, qué se forma del acoplamiento de éstos (no se forma, en efecto, el verso sólo); por último, trataremos sobre el sistema del verso en su totalidad[70].

Pero, ¿acaso estimas que podemos llevar a cabo esto adecuadamente si no dominamos los nombres de los pies? Aunque han sido dispuestos por nosotros según un orden tal que puedan ser denominados con los nombres de su propio orden, pues se puede decir primero, segundo, tercero, y de este modo los restantes. Pero, dado que no hay que despreciar los vetustos vocablos, ni debe uno apartarse a la ligera de la costumbre —más que de aquélla que se enfrenta a la razón— hay que hacer uso de estos nombres de los pies que los griegos establecieron y los nuestros ya usan en lugar de unos latinos.

Y éstos usémoslos así, llanamente, sin preguntarnos los orígenes de los nombres. Mucho tiene, en efecto, esta cuestión de palabrería; de utilidad, poco. No, en efecto, llamas, al hablar, «pan», «leño», «piedra» con menos utilidad por aquello de que no sabes por qué estas cosas son así llamadas[71].

D. — Así francamente, tal como dices, lo siento.

M. — El primer pie se llama pirriquio, a base de dos breves, de dos tiempos, como

fuga.

El segundo, yambo, a base de una breve y una larga, como *parens*, de tres tiempos.

El tercero, troqueo o corio[72], a base de una larga y una breve, como *meta*, de tres tiempos.

El cuarto, espondeo, a base de dos largas, como *aestas*, de cuatro tiempos.

El quinto, tríbraco, a base de tres breves, como *macula*, de tres tiempos.

El sexto, dáctilo, a base de una larga y dos breves, como *Maenalus*, de cuatro tiempos.

El séptimo, anfíbraco, a base de una breve y una larga y una breve, como *carina*, de cuatro tiempos.

El octavo, anapesto, a base de dos breves y una larga, como *Erato*, de cuatro tiempos.

El noveno, baquio[73], a base de una breve y dos largas, como *Achates*, de cinco tiempos.

El décimo, crético o anfímacro, a base de una larga y una breve y una larga, como *insulae*, de cinco tiempos.

El undécimo, palimbaquio, a base de dos largas y una breve, como *natura*, de cinco tiempos[74].

El duodécimo, moloso, a base de tres largas, como *Aeneas*, de seis tiempos.

El décimo tercero, proceleumático, a base de cuatro breves, como *avicula*, de cuatro tiempos.

El décimo cuarto, peón primero, a base de una larga en primer lugar y tres breves, como *legitimus*, de cinco tiempos.

El décimo quinto, peón segundo, a base de una larga en segundo lugar y tres breves, como *colonia*, de cinco tiempos.

El décimo sexto, peón tercero, a base de una larga en tercer lugar y tres breves, como *Menedemus*, de cinco tiempos.

El décimo séptimo, peón cuarto, a base de una larga en cuarto lugar y tres breves, como *celeritas*, de cinco tiempos.

El décimo octavo, jónico *a minore*, a base de dos breves y dos largas, como *Diomedes*, de seis tiempos.

El décimo noveno, coriambo, a base de una larga y dos breves y una larga, como *armipotens*, de seis tiempos.

El vigésimo, jónico *a maiore*, a base de dos largas y dos breves, como *Iunonius*, de seis tiempos.

El vigésimo primero, diyambo, a base de una breve y una larga, y una breve y una larga, como *propinquitas*, de seis tiempos.

El vigésimo segundo, dicorio o ditroqueo, a base de una larga y una breve, y una

larga y una breve, como *cantilena*, de seis tiempos.

El vigésimo tercero, antispasto, a base de una breve y dos largas y una breve, como *Saloninus*, de seis tiempos.

El vigésimo cuarto, epítrito primero, a base de una breve en primer lugar y tres largas, como *sacerdotes*, de siete tiempos.

El vigésimo quinto, epítrito segundo, a base de una breve en segundo lugar y tres largas, como *conditores*, de siete tiempos.

El vigésimo sexto, epítrito tercero, a base de una breve en tercer lugar y tres largas, como *Demosthenes*, de siete tiempos.

El vigésimo séptimo, epítrito cuarto, a base de una breve en cuarto lugar y tres largas, como *Fescenninus*, de siete tiempos.

El vigésimo octavo, dispondeo, a base de cuatro largas, como *oratores*, de ocho tiempos.

SEGUNDA PARTE

QUÉ PIES SE PUEDEN ACOPLAR ENTRE SÍ

[**9**. 16] *D*. — Esto lo tengo. Ahora explica qué pies se acoplan entre sí.

M. — Juzgarás esto fácilmente, si la igualdad y la semejanza juzgas que están por delante de la desigualdad y la desemejanza.

D. — Nadie hay, entiendo, que no juzgue así.

M. — Esta (igualdad), entonces, primero y más que nada es preciso seguirla al entrelazar los pies, y no hay que desviarse de ella en absoluto, sino con alguna causa muy justa.

D. — Doy mi asentimiento.

M. — No dudarás, por tanto, en tejer entre sí los pies pirriquios, ni los yambos, ni los troqueos, que también son denominados corios, ni los espondeos; y así los demás dentro de su propio género los acoplarás ciertamente entre sí sin duda alguna; se da, en efecto, la suma igualdad cuando pies de un mismo género y nombre se suceden unos a otros[75]. ¿O no te parece?

D. — De ningún modo me puede parecer de otra manera.

Se mezclan los pies si está a salvo la igualdad

[7] *M*. — ¿Y qué? ¿Verdad que apruebas que unos pies se prestan a ser mezclados

con otros si queda a salvo la igualdad[76]? ¿Qué, en efecto, puede ser más placentero a los oídos que, cuando además de ser acariciados por la variedad, no se ven tampoco defraudados en cuanto a la igualdad?

D. — De sobra lo apruebo.

M. — ¿Acaso aprecias que se pueden tener por iguales otros pies sino los que son de la misma medida?

D. — Así lo estimo.

M. — ¿Y qué? De la misma medida, ¿no deben ser considerados sino los que ocupan lo mismo de tiempo?

D. — Es verdad.

M. — Entonces, los pies que encontrares del mismo número de tiempos los entrelazarás sin que les choque a los oídos[77].

D. — Veo que es consecuente.

[**10**. 17] *M*. — Correcto, desde luego; pero todavía no deja el asunto de tener algo que cuestionar; pues aun cuando el anfíbraco sea un pie de cuatro tiempos, niegan algunos que pueda ser mezclado bien con dáctilos, bien con anapestos, bien con espondeos, bien con proceleumáticos; pues éstos son todos pies de cuatro tiempos. Y no sólo niegan que pueda ser mezclado con éstos, sino que piensan que ni siquiera a base de él mismo solo, repetido y enlazado consigo mismo, pueda prosperar el «número» recta y, por así decirlo, legítimamente[78].

Opinión la de éstos que es oportuno que nosotros consideremos, no sea que tenga algo de razón que convenga seguir y aprobar.

D. — Deseo y anhelo, por supuesto, escuchar qué aducen. No poco, en efecto, me conmueve, el que, aun cuando sean veintiocho los pies que la razón ha llegado a alcanzar, éste solo sea excluido del flujo continuo de los «números», aun cuando ocupe en el tiempo tanto de espacio cuanto el dáctilo y los otros que has enumerado como equivalentes y que a nadie se le prohíbe entrelazar[79].

M. — Con todo, es menester, para que esto seas capaz de distinguirlo, tomar en consideración los restantes pies, de qué modo se correlacionan sus partes entre sí. Así, en efecto, verás que a éste solo le acaece algo nuevo y singular, de forma que no en vano se lo ha juzgado no aplicable en modo alguno a los «números».

Tomando pie en ello se habla de la «elevación» y la «bajada»

[18] Pero, al considerar nosotros esto, es menester encomendar a la memoria estos dos nombres, «elevación» y «bajada»[80] , Al batir palmas, en efecto, como se levanta y

se baja la mano, la elevación reclama para sí una parte del pie, y una parte, la bajada. Y partes de los pies, a su vez, llamo a aquéllas sobre las que más arriba, a medida que los recorríamos por orden, se ha hablado suficientemente. Por ello, si das tu aprobación a esto, ponte a pasar de nuevo revista brevemente a las medidas de las partes en todos los pies, para que llegues a conocer qué es lo que a este solo del que estamos tratando le ha acaecido como propio.

D. — Veo primero que el pirriquio tanto tiene en la elevación cuanto en la bajada. El espondeo también, el dáctilo, el anapesto, el proceleumático, el coriambo, el diyambo, el dicorio, el antispasto, el dispondeo se dividen según la misma razón; pues tanto de tiempo en éstos bajan las palmadas cuanto elevan. Veo, en segundo lugar, que el yambo tiene la razón de lo simple y lo doble, razón que distingo también en el corio, y en el tríbraco, y en el moloso, y en uno y otro jónico[81].

Ya en cuanto a este anfíbraco, la elevación y la bajada (me sale, en efecto, al paso en su lugar, para que le busque los demás equiparables) se establecen en la razón entre lo simple y lo triple. Pero no encuentro, desde luego, otro después, cuyas partes se correlacionen entre sí con un intervalo tan grande; pues, cuando considero aquéllos en los que hay una breve y dos largas, esto es, el baquio, el crético y el palimbaquio, en ellos veo que la elevación y la bajada se realizan según la razón de un número sesquiáltero. Idéntica razón hay también en aquellos cuatro en que hay una larga y tres breves, los cuatro que por orden reciben el nombre de peones. Los restantes son los cuatro epítritos, que de forma similar reciben nombre por orden, cuya elevación y bajada las comprende un número sesquitercio[82].

[19] *M*. — ¿Acaso, en consecuencia, te parece que es causa poco justa de que ese pie no sea admitido en una serie «numerosa» de voces[83] el que sólo en él las partes se separan[84] tan lejos entre sí que una es simple y la otra triple?

En efecto, una vecindad de las partes es tanto más digna de aprobación cuanto más cercana está de la igualdad. Y así, en aquella conocida regla de los números, cuando desde el uno avanzamos hasta el cuatro, nada hay más cercano a cada uno que él mismo. Por lo cual una cosa antes que nada hay que valorar en los pies: cuando las partes tienen una respecto a la otra la misma magnitud. Después sobresale el acoplamiento de lo simple y lo doble, en el uno y el dos. A su vez, el acoplamiento sesquiáltero aparece en el dos y el tres; y ya el sesquitercio, en el tres y el cuatro.

Lo simple, en cambio, y lo triple, aunque se atenga a la ley de los números «complicados», no tienen, sin embargo, en aquella serie cohesión entre sí; no numeramos, en efecto, después del uno el tres, sino que desde el uno al número ternario se llega por medio del dos interpuesto. Esta es la razón de que se juzgue que hay que excluir el pie anfíbraco de ese acoplamiento por el que estamos preguntando; razón que

si tú das por buena, veamos lo demás.

D. — La doy, desde luego, pues es más que manifiesta y precisa.

Otros pies iguales en tiempo, aunque, de hecho, diferentes en la «percusión», se mezclan correctamente

[**1**. 20] *M.* — Ya que, entonces, se da el beneplácito a que los pies, tengan la figura que tengan[85] en cuanto a las sílabas, si, no obstante, son del mismo espacio en cuanto al tiempo[86], puedan mezclarse correctamente y sin detrimento de la igualdad, exceptuado solamente el anfíbraco, no sin motivo se puede preguntar si se mezclan correctamente los que, aunque sean iguales en el tiempo, no concuerdan, sin embargo, en una misma «percusión», que es la que a base de la elevación y la bajada interrelaciona entre sí las partes del pie[87].

Pues el dáctilo y el anapesto y el espondeo no sólo son de tiempos iguales, sino que además se «percuten» del mismo modo; en todos, en efecto, la elevación reclama para sí tanto cuanto la bajada[88]; de esta manera éstos se mezclan entre sí con más justeza[89] que cualquier jónico con los demás pies de seis tiempos. Uno y otro jónico, en efecto, se «percuten» al simple y doble, a saber, correlacionando dos tiempos con cuatro tiempos; con ellos converge también el moloso en este aspecto. Los demás, en cambio, se «percuten» al tanto y tanto pues en ellos a la elevación y a la bajada se les asignan tres tiempos a cada una. Luego, aunque todos se «percutan» legalmente, (pues por un lado, aquellos tres se «percuten» según la razón del simple y doble, y los otros cuatro a base de partes iguales), sin embargo, como esta mezcolanza produce un batir de palmas desigual, no sé si en justicia no hay que repudiarla; a no ser que tengas algo frente a esto.

D. — Proclive soy más bien a esta opinión, pues una batida de palmas desigual no sé cómo no va a chocarle al sentido[90]. Y si le choca, seguro que ello no puede acaecer sino por el vicio de semejante mezcolanza.

En el sentido se comprueba

[21] *M.* — Con todo, debes saber que los antiguos juzgaron mezclables esos pies, y que pergeñaron versos compuestos a base de mezcla de éstos. Pero, para que no parezca yo apremiarte con la autoridad, capta algo de estos versos y mira si choca al oído. Si, en efecto, no sólo no te chocara, sino que te llegara a deleitar, ninguna razón habrá para reprobar esta mezcla. Y éstos son los versos a los que quiero que prestes atención:

At consona quae sunt, nisi vocalibus aptes,
Pars dimidium vocis opus proferet ex se:

Pars muta soni comprimet ora molientium:
Illis sonus obscurior impeditiorque,
Utcumque tamen promitur ore semicluso[91].

Entiendo que es suficiente para juzgar lo que quiero. Por lo tanto, di, te ruego, si este ritmo no ha acariciado en absoluto tus oídos[92].

D — Al contrario, nada me parece discurrir y sonar con más gracia.

M. — Considera, en consecuencia, los pies. Encontrarás ciertamente que, siendo cinco los versos, los dos primeros discurren sólo a base de jónicos, los tres posteriores tienen mezclado el dicorio, aun cuando todos sin excepción deleitan nuestro sentido por su igualdad generalizada.

D. — Ya lo he advertido, y con más facilidad al pronunciarlos tú[93].

M. — ¿Por qué, entonces, dudamos en consentir con los antiguos (vencidos ya no por su autoridad sino por la propia razón), que estiman que aquellos pies que son del mismo tiempo se pueden mezclar con arreglo a razón, con tal de que tengan una «percusión» legal[94], aunque diversa?

D. — Me rindo ya por completo, pues a mí el sonido en cuestión no me permite decir nada en contra.

Todos los pies de seis tiempos se mezclan entre sí correctamente

[22] *M*. — Atiende asimismo a estos versos:

Volo tandem tibi parcas, labor est in chartis,
Et apertum ire per auras animum permittas.
Placet hoc nam sapienter, remittere interdum
Aciem rebus agendis decenter intentam[95].

D. — También esto es suficiente.

M. — Sobre todo siendo estos versos desaliñados, que por necesidad yo he fabricado para la ocasión. No obstante, también en estos cuatro requiero el juicio de tu sentido.

D. —¿Qué otra cosa puedo decir también aquí, sino que han sonado hermosa y adecuadamente?

M. — ¿Sientes también que los dos anteriores constan del otro jónico, que se llama *a minore*, y que, a su vez, los dos posteriores tienen el diyambo entremezclado?

D. — También esto, como tú lo has insinuado al pronunciar, he alcanzado a sentirlo.

M. — ¿Y qué? ¿No te afecta el que en aquellos versos de Terenciano, al jónico que le dicen *a maiore* se le mezcló un dicorio; y en estos nuestros, en cambio, al otro jónico que se denomina *a minore*, un diyambo? ¿O estimas que no hay ninguna diferencia?

D. — Al contrario, la hay; y me parece que veo la razón misma, pues, como el jónico *a maiore* empieza por dos largas, requiere que preferentemente se le acople aquél donde la larga es la primera, esto es el dicorio. El diyambo, en cambio, como empieza por una breve, se mezcla más adecuadamente con el otro jónico que empieza por dos breves[96].

Esto la aprueba el sentido

[23] *M.* — Bien lo entiendes. Por ello hay que afianzar también esto: que también esa convergencia dejando fuera la igualdad de los tiempos, en la mezcla de pies es preciso que tenga algún valor; no muchísimo, en efecto; pero, aun así, no ninguno. Pues que en lugar de todo pie de seis tiempos, todo pie de seis tiempos se puede poner, te es lícito juzgarlo así preguntando a tu sentido. Primero, tomemos como ejemplo de moloso, *virtutes*; de jónico *a minore, moderatas*; de coriambo, *percipies*; de jónico *a maiore, concedere*; de diyambo, *benignitas*; de dicorio, *civitasque*; de antispasto, *volet iusta*.

D. — Los tengo.

M. — Entrelaza, entonces, todos estos y pronúncialos, o mejor, pronunciándolos yo, percíbelos, para que tu sentido esté desocupado, más libre para juzgar. Así, pues, para hacer que penetre en ti la igualdad de un «número» continuado[97] sin ningún choque para los oídos, todo esto entrelazado lo voy a pronunciar tres veces, lo que no dudaría que es suficiente: *Virtutes moderatas percipies, concedere benignitas civitasque volet iusta, Virtutes moderatas percipies, concedere benignitas civitasque volet iusta. Virtutes moderatas percipies, concedere benignitas civitasque volet iusta*[98]. ¿Acaso, por casualidad, en este correr de los pies algo ha defraudado a tus oídos en cuanto a igualdad o suavidad?

D. — De ningún modo.

M. — ¿Te ha deleitado algo? Aunque, ciertamente, en este género de cosas lo consecuente es que deleite todo lo que no fuere chocante.

D. — No puedo decir que me haya visto afectado de manera diferente a como a ti te parece.

M. — ¿Apruebas entonces que todos esos pies de seis tiempos pueden correctamente acoplarse y mezclarse entre sí?

D. — Lo apruebo.

[**13**. 24] *M*. — ¿Nada temes que alguien piense que esos pies han podido sonar de forma tan equilibrada correlacionados en ese orden; pero que, si trastocas el orden, no es posible lo mismo?

D. — No es ciertamente que no suponga nada, pero hacer la prueba no es difícil.

M. — Hazlo entonces cuando haya tiempo. No encontrarás otra cosa sino que tu sentido es acariciado por una multiforme variedad y una absoluta igualdad.

D. — Lo haré, aunque con este ejemplo nadie hay que no prevea que esto tiene que suceder necesariamente.

M. — Correcta es tu estimación, pero, por lo que atañe a nuestra propuesta, volveré a repasar todo eso añadiendo el batir de palmas, para que, también a partir de éste puedas juzgar si algo o nada cojea. Y para que al mismo tiempo hagas alguna prueba sobre el cambio de aquel orden, cambio que ya de antemano hemos dicho que no va a aportar cojera alguna, cambia ya ahora el orden en cuestión y. como te plazca, proponme los mismos pies, colocados de forma diferente a como fueron colocados por mí, para hacerlos sonar y marcarlos con palmadas.

D. —El primero quiero que sea el jónico *a minore;* el segundo, el jónico *a maiore;* el tercero, el coriambo; el cuarto, el diyambo; el quinto, el antispasto; el sexto, el dicorio; el séptimo, el moloso.

M. — Pon en tensión, entonces, tanto el oído en dirección al sonido como los ojos al batir de las palmas; no es. en efecto, cuestión de oír sino de ver la mano que bate palmas, y advertir con agudeza qué magnitud de tiempo hay en la elevación y cuál en la bajada.

D. — Por entero estoy en eso, cuanto soy capaz.

M. — Percibe, pues, aquella colocación tuya junto con las palmadas: *Moderatas*, *concedere, percipies, benignitas, volet iusta, civitasque, virtutes*.

D. — Siento, ciertamente, que en modo alguno esas palmadas cojean, y que tanto es el elevar como el bajar, pero vivamente admiro cómo con ello han podido ser «percutidos» aquellos pies cuya división consiste en la razón del simple y el doble, como son ambos jónicos y el moloso.

M. — ¿Qué juzgas, sin embargo, que se produce aquí cuando en éstos se elevan tres tiempos y se bajan otros tantos?

D. — Ninguna otra cosa, en absoluto, veo aquí más que aquella sílaba larga, que en el jónico *a maiore* y en el moloso es la segunda y en el jónico *a minore*, a su vez, la tercera, queda dividida por el propio batir de palmas, de forma que, puesto que tiene dos tiempos, de ellos uno lo atribuye a la parte anterior y el otro a la posterior, y así elevación y bajada reciben en suerte tres tiempos cada una[99].

Pero en razón de la elevación y la bajada el anfíbraco queda descartado

[5] *M*. — Ninguna otra cosa en absoluto se puede aquí decir o entender. Pero, ¿por qué aquel anfíbraco, al que echábamos fuera por completo de esta naturaleza «numerosa», no se puede también, bajo esta condición, mezclar con el espondeo, el dáctilo y el anapesto? o bien, ¿por qué él mismo por sí solo, continuado, no puede producir algo «numeroso» en la música?[100]. Puede, en efecto, también con semejante criterio la sílaba media de este pie, que es larga, ser dividida mediante el batir de palmas, de modo que, al dar un tiempo a cada uno de sus lados, la elevación y la bajada ya no reclamen para sí uno y tres tiempos, sino dos cada una. A no ser que tengas algo que se oponga.

D. — Nada tengo, francamente, que decir, sino que éste también debe ser admitido.

M. — Entonces, marquemos con las palmas algo ordenado y entrelazado a base de pies de cuatro tiempos, entre los que éste se halle entremezclado, y de igual modo exploremos con el sentido si nada resulta chocante por su disparidad. Y por ello atiende a este «número» repetido tres veces junto con el batir de palmas por mor de facilitar el juicio: *Sumas optima, facias honesta. Sumas optima, facias honesta. Sumas optima, facias honesta*[101].

D. — Ya, ya, te suplico, ten consideración de mis oídos, pues incluso sin sumarle las palmadas, el propio correr de estos pies, por sí mismo, en el dichoso anfíbraco cojea con total violencia.

M. — ¿Cuál, entonces, hay que pensar que es la causa de que en éste no pueda hacerse lo que en el moloso y en los jónicos sí se pudo? ¿Acaso porque en aquéllos los lados son iguales al centro? En el número par, efectivamente, el primero que sale al paso donde el centro sea igual a los lados es el senario. Por tanto, aquellos pies de seis tiempos, al poseer dos tiempos en el centro y dos en cada uno de los lados, de buen grado, en cierto modo, aquel centro vino a recaer sobre los lados, con los que se conjunta en la más amistosa igualdad.

No, en cambio, sucederá igual en el anfíbraco, donde los lados son desiguales al centro, ya que en ellos hay un tiempo en cada uno y en aquél, dos.

A esto se añade el que en los jónicos y el moloso, al resolverse el centro en los lados, se forman grupos de tres tiempos, en los que de nuevo se encuentran lados iguales a un centro igual, cosa que también le falta al anfíbraco.

D. — Así es la cosa, como dices. No sin razón el anfíbraco en aquella serie choca al oído; éstos, por el contrario, incluso lo deleitan.

Qué pies es preciso que se mezclen con qué pies

[6] *M.* — Vamos, ahora tú. por ti mismo, empieza la urdimbre a partir del propio pirriquio y, según los criterios más arriba dichos, explica brevemente, en la medida que puedas, qué pies es preciso que se mezclen con qué pies.

D. — Ninguno con el pirriquio; ningún otro, en efecto, se encuentra de igual número de tiempos[102]. Con el yambo podría el corio, pero a causa del desigual batir de palmas se debe evitar, ya que uno comienza por lo simple y el otro, por lo doble[103]. Entonces, el tríbraco a uno y otro puede acomodarse[104]. Espondeo y dáctilo y anapesto y proceleumático los veo amigos entre sí y acoplables; pues no sólo convergen entre sí en los tiempos, sino también en las palmadas[105]. Efectivamente el anfíbraco, ya excluido, bajo ningún concepto se ha podido restituir; a él la igualdad de los tiempos no pudo auxiliarle en nada, siendo discordantes la división y el batir de las palmas.

Con el baquio es manifiesto que concuerdan. no sólo en los tiempos, sino también en las palmadas el crético y los peones primero, segundo y cuarto[106]; con el palimbaquio, a su vez, el propio crético y los peones primero y tercero y cuarto[107]. En consecuencia, con el crético y con los peones primero y cuarto, puesto que su división puede iniciarse bien a partir de dos tiempos, bien a partir de tres, pueden acoplarse sin cojera alguna todos los restantes pies de cinco tiempos[108].

Y entre aquellos que constan de seis tiempos ya ha quedado suficientemente debatido que entre todos ellos hay una especie de maravillosa concordia, ya que incluso aquéllos a los que la condición de las sílabas obliga a dividirlos de forma diferente, no resultan disonantes con los otros al batir las palmas; tanto vigor tiene la igualdad de los lados con el centro.

A continuación, siendo los pies de siete tiempos cuatro, que se denominan epítritos, encuentro que el primero y el segundo se pueden acoplar entre sí; la división de ambos, en efecto, comienza a partir de tres tiempos; por esto ni en el espacio del tiempo ni en el batir de palmas disienten[109]. Viceversa, con agrado se uncen el tercero y el cuarto, puesto que uno y otro comienzan, en la división, a partir de cuatro tiempos, por lo que no sólo se miden, sino que también se marcan con las palmas de igual forma[110]. Queda el pie de ocho tiempos, que se llama dispondeo, que, como el pirriquio, no tiene ninguno igual[111].

Tienes lo que me pediste y lo que he podido hacer. Avanza hacia lo restante.

Un poquito de respiro

M. — Lo haré, pero después de tan larga charla démonos un poquito de respiro y hagamos memoria de aquellos versos improvisados que la propia fatiga un poco antes me proporcionó:

Volo tándem tibí parcas, labor est in chartis,
Et apertum ire per auras animum permittas.
Placet hoc nam sapienter, remittere interdum
Aciem rebus agendis decenter intentam[112].

D. — Me parece bien, francamente, y de buen grado obedezco.

[1] San Agustín recurrirá repetidas veces al concepto de «autoridad» *(auctoritas)* a lo largo de todo el tratado; sobre dicho concepto en el pensamiento del autor, cf. LÜTCKE, *'Auctoritas' bei Augustin*, Stuttgart, 1968.

[2] Resulta difícil precisar si esta confesión de ignorancia por parte del discípulo es meramente un recurso metodológico, para dar pie a que el maestro explique la diferencia entre unas sílabas y otras, o si se trata de un desconocimiento real. Es muy posible que en el latín de África en el siglo IV d.C. ya no se percibiera espontáneamente la cantidad. Cf. M. G. NICOLAU, *L'origine du cursas rythmique*. París, 1930, pág. 24; V. VÄÄNÄNEN. *Introducción al latín vulgar*. [trad. MANUEL CARRIÓN], Madrid (1988[3], reimpr. 1995), págs. 71 ss.: HERMANN, *Le latin vulgaire*. París, 1967 = *El latín vulgar*. [trad. esp. reelaborada y ampliada con la colaboración de C. ARIAS ABELLÁN], Barcelona, 1997. págs. 37 ss.; S. MARINER, *Latín Vulgar* I, UNED. Madrid, 1990[4], págs. 56 ss.

El propio San Agustín al componer su salmo contra los donatistas no recurrió a la prosodia cuantitativa clásica sino a la habitual en el habla de la gente del lugar: cf., por ejemplo, VROOM. *Le psaume abécédaine de saint Augustin et la poésie latine rythmique*, Nimega. 1433, 1933: NICOLAU, «Les deux sources de la versification latine accentuelle», *ALMA* 9 (1934). 55-87; E. TRÉHOREL, «Le psaume abécédaire de Saint Augustin». *Revue des Études Latines* 17 (1939). 309-329; D. NORBERG, *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo. 1958, pág. 137; G. B. PIGHI «De versu psalmi Augustiniani». en *Mélanges offerts à Mlle. Christine Mohrmann*. Utrecht. 1963, págs. 262-269 y. del mismo autor. *La metrica latina*. Turín. 1968, págs. 561-569; LUQUE «El psalmus de S. Agustín: texto, prosodia y métrica», en H. PETERSMANN y R. KETTEMANN (eds.). *Latin vulgaire-latin tardif* V (Actes du V[e] Colloque international sur le latin vulgaire et tardif. Heidelberg, 5-8 septiembre 1997). Heidelberg. 1999. págs. 419-428. así como, del mismo autor. «El salmo de San Agustín en la tradición de la versificación trocaica», en F. STELLA (ed.). *Poesía dell'alto medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Sismel, Florencia, 2000. págs. 119-135.

[3] Al pronunciar *(pronuntians)*, es decir, al ejecutar en voz alta ante el auditorio.

[4] La vocal *a* y, por tanto, la primera sílaba de *cano*, era breve en latín.

[5] Este lugar *(locus)* del verso.

[6] La sílaba *(ca)* o palabra *(cano)* en cuestión.

[7] Como variantes de los habituales tecnicismos «larga» *(longa)* / «breve» *(brevis)*, referidos evidentemente a sílaba (cf. en griego *makrá* / *bracheîa syllabḗ)*, usa aquí y en otras muchas ocasiones San Agustín, al igual que otros artígrafos, los participios *correpta* / *producta* (respectivamente, de los verbos *corripio* y *produco);* con el propósito de guardar la mayor fidelidad posible al texto latino, nosotros recurriremos en estos casos, siempre que sea posible, a la traducción «acortada» / «prolongada». Para traducir, en cambio, otros tiempos de los mencionados verbos no parece rentable guardar una distinción así, toda vez que no hay en latín una alternancia léxica similar (San Agustín, en concreto, no emplea el verbo *brevio*, «abreviar»); traduciremos entonces *produco* / *corripio* habitualmente por «alargar / abreviar», «pronunciar larga / breve» una sílaba, «ser larga / breve» una sílaba (cuando dichos verbos aparecen en pasiva).

[8] Aquí evidentemente San Agustín se hace eco de una situación en la que, perdido ya en la lengua viva el sentido de la cantidad silábica, el estudio de ésta se basaba fundamentalmente en la autoridad del gramático y, en último término, de los modelos clásicos.

[9] *Musicae ratio:* el sistema, el programa de la música.

[10] Es decir, proporcional: la expresión *dimensio vocum rationalis* (nótese la correspondencia con *musicae ratio)* se refiere a una medida de las voces en laque interesa no sólo la diferencia *(dis-mensio)* entre ellas, sino su medida relativa, proporcional *(rationalis)*.

[11] La «numerosidad», es decir, la «ritmicidad», que resulta precisamente de la relación proporcional entre ellas: el ritmo *(rhythmós*, *numerus)*, en cuanto que «ordenación de los tiempos» *(táxis chrónōn*. como lo definió Aristóxeno) se establece justo sobre la base de la relación proporcional *(lógos, ratio)* entre dichos tiempos; en este caso entre las medidas temporales *(dimensiones)* de los sonidos vocales *(voces)*, de las sílabas, unidades mínimas en la articulación del flujo sonoro del habla o canto.

[12] Es decir, según exige en cada lugar («lugar», *locus*, o posición, es un término habitual en estos contextos) la *ratio / lógos* que sustenta la estructura rítmica de la secuencia en que dichas sílabas se insertan.

[13] La palabra *cano*.

[14] San Agustín distingue aquí claramente entre la «forma rítmica», instancia más abstracta y general, y «forma métrica», que no es sino una de las infinitas posibles concreciones de la anterior, a base de material lingüístico (cf. LUQUE. «Sistema y relización en la métrica latina: bases antiguas de una doctrina moderna». *Emerita* 52/1 [1984] 33-50). La primera, por tanto, que es el plano en que se mueve la música, puede respetarse sin que se haga otro tanto con la segunda: es decir, como sucedería en el ejemplo propuesto, se puede respetar la forma rítmica, observando la debida duración de cada uno de sus tiempos, y hacerlo, en cambio. sin respetar la forma métrica, o sea. no respetando el sistema prosódico de la lengua correspondiente; en el caso del latín, como es bien sabido, en época de San Agustín y aún más en ciertas zonas, se habían perdido las diferencias de cantidad silábica, pertinentes en etapas anteriores; para apreciarlas en los textos antiguos e imitarlas en nuevas composiciones en verso había que aprenderlas observando dichos textos de la mano de los gramáticos; más o menos como nosotros hoy día (cf., por ejemplo, LUQUE, «La herencia de la versificación latina clásica: factores y líneas generales», en J. Solana [ed.], Estudios de prosodia y métrica latinas tardías y medievales, Córdoba, 1999), págs. 13-31.

En otro sentido quizá quepa reconocer aquí un eco de la progresiva independencia que desde mucho antes (s. IV a. C.) había ido adquiriendo la forma musical (estructura rítmico-melódica) respecto de la prosodia del texto que la sustentaba.

[15] Nótese cómo San Agustín en la apreciación de los fenómenos rítmicos combina con el criterio racional, aritmético, propio de la tradición pitagórica, el criterio sensorial, perceptivo, predominante entre los seguidores de Aristóxeno; algo parecido a lo que luego buscará constantemente Boecio en el terreno de la «harmónica».

[16] Primer verso de la *Eneida*, ejemplo habitual en los escritos de los metricólogos antiguos, y del que se va a servir S. Agustín en este tratado con relativa frecuencia.

[17] *Deformitas*, algo contra la forma, contra la figura rítmica esperada.

[18] *Comparare*, de donde nuestro «comparar», significa «disponer al lado de».

[19] *Diuturnitas* (recuérdese I 7, 13) es el abstracto que designa la propiedad del *diu* (largo tiempo) y el *non diu* (no largo tiempo), esencial en todo proceso temporal, en cuanto que durativo.

Como se ve por las frases precedentes y seguirá viéndose a lo largo de toda su exposición sobre los pies, San Agustín se mueve entre la rítmica y la métrica. Después de Aristóxeno, por lo que nos dejan entrever los textos conservados, hubo quienes, más bien desde el terreno de la música, propugnaron una rítmica autónoma (los «separatistas», *chōrízontes*, a que alude Aristides Quintiliano) y quienes, desde la óptica de la métrica (los «unionistas», *symplékontes*, de Aristides), plantearon dicho estudio ligado al del análisis de los versos.

De por sí la rítmica tendría que operar sólo (o ante todo) con tiempos, con relaciones entre tiempos: el «tiempo primo» *(chrónos prôlos*: unidad mínima indivisible, cuya duración, indeterminada—*ápeiros*—, en principio, depende del «tempo», de la *agōgḗ*, pero que establece en cada caso una magnitud temporal fija a la que referir todo el conjunto) y sus múltiplos, los tiempos «compuestos» *(chrónoi sýnthetoi:* de dos —*dísēmoi*—, tres —*trísēmoi*, etc. tiempos primos). Las sílabas, al igual que los sonidos de un instrumento musical o los movimientos corporales, no pertenecen ya propiamente a la forma rítmica, sino que se hallan a un nivel inferior en el proceso de realización y concreción de dicha forma: la «forma métrica», por ejemplo, en el caso de las sílabas. Sobre todo ello cf. LUQUE, «Sistema y realización...» y *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada, 1995, págs. 11 ss.

San Agustín, como vemos, se mueve entre los tiempos y las sílabas; mejor dicho, aunque sin olvidar la dimensión temporal, sonora, motriz, de todas estas cuestiones, las plantea siempre desde la óptica de las sílabas del verso; su rítmica es más bien una rítmica métrica, en la línea de la que debió de ser la de los *symplékontes*.

[20] La *ratio* o *lógos* que relaciona entre sí las dos partes en que se articula todo pie.

[21] En el libro anterior.

[22] En efecto, un pie ᴗ ᴗ se articula a base de la *ratio* «igual» 1/1. Se trataría del denominado «pirriquio», que San Agustín, como los tratadistas tardíos, reconoce como un auténtico pie, junto a los demás bisílabos. La

rítmica antigua, sin embargo, la de Aristóxeno. por ejemplo, consideraba inviable un pie de sólo dos tiempos primos *(dísēmos);* el pie de magnitud mínima tenía en total tres tiempos primos (era *trísēmos)*, que se organizaban en dos partes: 1/2 o 2/1. Lo que luego fue el «pirriquio» era, en principio, una simple figura o variante esquemática del yambo al final de un período, dada la indiferencia cuantitativa de la sílaba última; el reconocimiento del pirriquio como un auténtico pie por parte de los métricos (y de los rítmicos tardíos) trajo consigo, entre otras consecuencias, por ejemplo, el que pies simples como ᴗ ᴗ — — («jónico *a minore*»), pasaran a entenderse como compuestos (pirriquio + espondeo: cf., por ejemplo, LUQUE, *De pedibus, de metris*..., págs. 52 ss.

[23] El concepto de «pie» *(poús, básis)* como medida del ritmo se remonta a la fase más antigua de la realidad y de la reflexión musical (la fase «orquéstica» en la que música, poesía y danza forman un todo unitario): es el paso que marca el compás en la marcha o en el baile; este «pie» actúa así como medida *(métron)*, al igual que más adelante (en una fase «poético-musical») lo hará a otro nivel la sílaba. Cuando con Aristóxeno se aísla el ritmo, la forma rítmica de los materiales sobre los que se realiza y se lo concibe en abstracto, como «ordenación de los tiempos», el pie se entiende como la unidad mínima significativa en dicha ordenación formal; es la unidad básica en la producción y percepción del ritmo: «con él representamos el ritmo y lo ponemos al alcance de la percepción» (ARISTÓXENO, *Elem. Rhytm.*, pág. 10, 21 PEARSON). En el proceso rítmico los momentos temporales sucesivos se organizan en grupos que pueden claramente ser distinguidos y reconocidos como tales en la percepción.

Cada pie. por tanto, ha de constar como mínimo de dos elementos (dos momentos temporales) o partes interrelacionadas, ya que uno solo no puede organizar el flujo temporal, no puede producir ritmo: «el ritmo no se genera de un solo tiempo, sino que su génesis necesita de uno anterior y otro posterior» (PSELLOS. *Proslamb.*, pág. 22, 1 PEARSON). En el pie simple *(poús asýnthetos)* estos tiempos son siempre dos *(ársis y thésis*, cf. LUQUE, *Arsis, Thesis*... Se reconocían también, sin embargo, como una unidad rítmica el denominado pie compuesto *(poús sýnthetos)*, constituido por dos o más pies simples, cada una de cuyas partes o tiempos era un pie simple.

Sobre estos y otros aspectos de las antiguas doctrinas acerca del pie cf. LUQUE, *De pedibus, de metris*..., págs. 15 ss.

[24] Dos pies de este tipo, los denominados «yambo» (ᴗ —) y «troqueo» o «coreo» (—ᴗ) tienen la misma magnitud (son *trísēmoi*, es decir, de tres tiempos primos) y el mismo *lógos* / *ratio* («doble», *diplásios);* se diferencian sólo en el sentido del ritmo, ascendente (del tiempo no marcado: t, al marcado: T) o descendente (del tiempo marcado: T, al no marcado: t); era lo que los antiguos rítmicos llamaban «diferencia por contraposición o antítesis» *(diaforá kat' antíthesin)*. De suyo, la distinción entre el ritmo yámbico (ᴗ — ᴗ — ᴗ —...) y el trocaico (— ᴗ — ᴗ — ᴗ...) obedece únicamente a que la rítmica antigua no reconocía el fenómeno de la «anacrusis», en virtud del cual la rítmica moderna cuenta con la posibilidad de un tiempo previo al primer compás; según la rítmica moderna una serie rítmica yámbica se reduciría a una trocaica con anacrusis. Otro tanto cabe decir, por ejemplo, del ritmo «anapéstico» (ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ —...) y el dactílico (— ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ...): cf. LUQUE, *De pedibus, de metris*..., pág. 25.

[25] El «espondeo», en efecto, es un pie de magnitud *tetrásēmos* (cuatro tiempos primos) y *lógos / ratio* «igual» *(ísos)* entre sus tiempos o partes.

[26] San Agustín, según veníamos diciendo, opera tanto con tiempos como con sílabas, en la idea de que una sílaba breve equivale a un tiempo primo y una larga a dos. En su descripción de los pies parte como primer criterio de las sílabas, empezando, como es lógico, por los pies bisilábicos, dentro de los cuales va de los de menor (dos sílabas breves, dos tiempos) a mayor dimensión temporal (dos sílabas largas, cuatro tiempos).

Esta progresión de primera base silábica, aunque en cierta medida coincide con una que se basara en la magnitud temporal de los pies, no se ajusta totalmente a ella: sin ir más lejos, dentro de este primer grupo de los cuatro pies bisílabos se pasa de un *dísēmos*, el pirriquio, a un *tetrásēmos*, el espondeo. Pero acto seguido los trisílabos se inician, como enseguida veremos, con el «tríbraco», que es de tres tiempos como el yambo y el troqueo, *trísēmos*, para pasar luego a los *tetrásēmoi* y *pentásēmoi* y terminar con un *hexásēmos*, el moloso. Se inician luego los tetrasílabos con un *tetrásēmos* y vienen luego nuevos *pentásēmoi* (los peones), los *hexásēmoi* (los jónicos, el coriambo, el diyambo, el ditroqueo y el antispasto) y los *heptásēmoi* (los epítritos). Cierra el grupo

el dispondeo, *octásēmos*.

Para las doctrinas antiguas acerca del número y clasificación de los pies, cf. LUQUE, *De pedibus, de metris*..., págs. 157 ss.

[27] Es decir, distinguidos, *distinctis... motibus:* el verbo *distinguo* es el tecnicismo que emplean, por ejemplo, los gramáticos para referirse a los signos de puntuación *(distinctiones)*. Cf. también IV 29.

[28] Aplica aquí S. Agustín la progresión reglada *(moderata progressio)* de la que hablaba en el libro primero, pero resulta arbitraria la argumentación añadida de que cuatro son los pies posibles de dos sílabas y hasta cuatro llegan los tiempos de dichos pies. Más adelante (III 5, 11-6, 14) volverá sobre la legitimidad exclusiva de los pies de dos, tres y cuatro sílabas, a propósito de la posibilidad de que, en virtud de la resolución de las largas, se llegue a pies de más de cuatro sílabas.

Para los criterios y presupuestos teóricos sobre los que se determinaba el número de pies posibles, cf. LUQUE, *De pedibus, de metris*..., págs. 167 ss.

[29] Es decir, lo debido, la explicación oportuna.

[30] Se trata del denominado «tríbraco» (ᴗ ᴗ ᴗ), que al igual que el «pirriquio» en los bisílabos, encabeza la serie de los pies de tres sílabas, de acuerdo con el criterio de la «prioridad de lo breve», que San Agustín sigue estrictamente, tal como en las antiguas ordenaciones de los pies: cf. LUQUE, *De pedibus, de metris*..., págs. 211 ss.

[31] Cf. al respecto LUQUE, *El dístico elegíaco*, Madrid, 1994, págs. 9 ss.; *De pedibus, de metris*..., págs. 115 ss.

[32] Con el verbo *divido* y el sustantivo *divisio* (correspondientes al griego *diairéō* y *diaíresis)* designa San Agustín en su estudio de los pies rítmico-métricos el inexcusable reconocimiento de las dos partes en que, como él mismo dice a continuación, se articula necesariamente todo pie; el pie, en efecto, la mínima unidad significativa en el flujo rítmico (con él, según Aristóxeno, se hace perceptible el ritmo) no es otra cosa que un patrón de relación entre dos elementos (las partes o tiempos del pie), que se correlacionan según una *ratio/lógos*: reconocer un pie, por tanto, es reconocer las partes en que se articula.

[33] Cada pie. como venimos viendo, se caracteriza entre otras cosas por una determinada magnitud *(diaforà katà mégethos)* y además, según hemos dicho, por el modo en que dicha magnitud se reparte entre las necesarias dos partes: era la *diaforà katà diaíresin:* cf. LUQUE. *De pedibus, de metris*..., pág. 21.

[34] De suyo, lo que los métricos (y con ellos los rítmicos tardíos) denominan «tríbraco» no es sino un «esquema» (cf. LUQUE. «Sistema y realización...») o figura del yambo o del troqueo, resultante de la resolución de la sílaba larga: la *ratio* del tríbraco no es, por tanto, otra que la de dichos dos pies, la «doble» *(diplásios):* 1/2 si el tríbraco aparece en una serie yámbica; 2/1, si en una trocaica.

[35] En esta insistencia por parte del maestro en un orden lógico y estético se ha reconocido (FINAERT, *La musique*..., págs. 497 s.) la huella de antiguos planteamientos pitagóricos. El orden que para éstos y los demás pies propugna San Agustín coincide con el del manual de Hefestión y destaca no sólo por lo acertado de los criterios en que se basa, sino también por el rigor y la coherencia con que dichos criterios son aplicados. Ello, unido a la índole de las fuentes que lo presentan, lleva a considerarlo más cercano que ninguna otra de las ordenaciones conservadas a los postulados de la rítmica y, en consecuencia, a retrotraerlo más allá que dichas otras propuestas: cf. LUQUE, *De pedibus, de metris*..., págs. 218 ss.

[36] Se trata, respectivamente, de los denominados «baqueo» (ᴗ — —). «crético» o «anfímacro» (— ᴗ —) y «antibaqueo» (— — ᴗ). Se mantienen, como se ve, los criterios de ordenación a que antes nos hemos referido.

[37] De nuevo la división del pie en dos partes o tiempos, correlacionadas según una *ratio* o *lógos* (doble: 1/1. hemiolia o sesquiáltera: 3/2, epítrita: 4/3, etc.), que determina a qué género rítmico *(génos, genus:* «doble», «hemiolio», «epítrito», etc.) pertenece.

[38] El «baqueo» se articula, por tanto, así: ᴗ — | —, es decir, a base de una razón sesquiáltera *(lógos hemiólios)*, 3/2.

[39] El «antibaqueo», como su mismo nombre indica, es el antitético del «baqueo» dentro de la misma *ratio*: — | — ᴗ, es decir, 2/3.

[40] El crético admite dos *divissiones o diairéseis*: — ᴗ|—, es decir, 3/2, o bien — | ᴗ —, es decir, 2/3.

También en él, como en los dos anteriores, la *ratio* entre sus partes es sesquiáltera, una de las que San Agustín denomina *sesquatae*.

[41] Como siempre, después de la determinación de la magnitud y estructura silábico-temporal de un pie, viene la «división» *(diaíresis)* del mismo, es decir, el reconocimiento de las partes en que se articula y de la relación entre ambas.

[42] El «moloso», que es como se denomina este pie de tres largas, abarca en total seis tiempos primos (es un pie *hexásēmos)* que se articulan según la *ratio* doble *(lógos diplásios*) bien en 2/4: — | — —, bien en 4/2: — — | —.

[43] Los rétores y otros escritos de filiación retórica más o menos clara (como, por ejemplo, los que tuvieron cabida en la parte final del *ars grammatica* romana) reducían su estudio de los pies métricos a los de dos y tres sílabas, los «simples». San Agustín, en cambio, como otros tratadistas de rítmica tardíos (Aristides Quintiliano) y como la mayoría de los metricólogos (o el capítulo *de pedibus* que se incorporó a la parte inicial del *ars grammatica)*, a los anteriores *pedes simplices* añaden los de cuatro sílabas, a pesar de que en muchos casos los consideran bien como compuestos a base de un trisilábico más una sílaba, bien como conjunciones de dos pies bisilábicos.

Un rasgo bastante extendido en este tipo de escritos es excusarse de forma más o menos explícita de la enumeración de los «pies» penta- y hexasilábicos, bien por no considerarlos ya pies propiamente dichos, bien porque no les interesan unas denominaciones consistentes ya. por lo general, en términos compuestos a base de los nombres de los pies que los integran: cf. LUQUE. *De pedibus, de metris*..., págs. 209 ss.

[44] Es el denominado «procelcusmático», pie de cuatro sílabas y cuatro tiempos (tetrásēmos) repartidos dos a dos, según la *ratio* «igual», *lógos ísos*. Ahora bien, si se reconoce la autonomía del «pirriquio», este pie puede considerarse compuesto e interpretarse como un doble pirriquio.

[45] Como se ve, aquí ya predomina un criterio meramente combinatorio, prácticamente al margen de lo rítmico.

[46] Pasa así San Agustín a describir los cuatro pies denominados «peones», que se caracterizaban además como «primero», «segundo», etc., según la posición que en ellos ocupa la única sílaba larga. Ya el reconocimiento de los cuatro como pies distintos que forman un grupo aparte dentro de los tetrasílabos es un rasgo del deterioro doctrinal de la métrica y la rítmica tardía. Los pies «peones» propiamente son sólo dos (así se aprecia aún en los antiguos rétores), el «primero» y el «cuarto», que no son otra cosa que meros «esquemas» o variantes del crético, por resolución, respectivamente, de la segunda o de la primera de sus largas; el reconocer junto a ellos un «segundo» y un «tercero» responde, entre otras cosas, a una métrica meramente descriptiva y más o menos ajena a los principios de la rítmica.

[47] Es decir, admite dos *divissiones*, dos *diaréseis*, distintas.

[48] En efecto, el denominado «peón primero», que, como el crético, responde a una razón sesquiáltera, admite una doble división o articulación: 2/3 — | ᴗ ᴗ ᴗ y 3/2 — | ᴗ ᴗ.

Reconocido el pirriquio, este peón primero puede ser interpretado como compuesto a base de un troqueo y un pirriquio.

[49] Se trata del «peón segundo» (interpretable como compuesto a base de yambo + pirriquio), que San Agustín articula así: ᴗ — | ᴗ ᴗ.

[50] El «peón tercero», ᴗ ᴗ|— ᴗ, interpretable también como compuesto: pirriquio + troqueo.

[51] El «peón cuarto», ᴗ ᴗ ᴗ —, que, al igual que el primero, admite dos divisiones: ᴗ ᴗ|ᴗ —, es decir, 2/3, o bien ᴗ ᴗ ᴗ|—, es decir, 3/2. También este pie se puede considerar compuesto, a base de pirriquio + yambo.

[52] En todos ellos, como hemos visto, la *ratiollógos* es sesquiáltera: 3/2 o 2/3.

[53] Resultan así pies de cuatro sílabas y seis tiempos *(hexásēmoi)*. Dentro de ellos, fiel a sus criterios descriptivos, trata San Agustín primero los tres en los que las dos breves van seguidas: el «coriambo» y los dos «jónicos». Luego verá los otros tres en los que dichas breves van separadas.

Los dos pies «jónicos» se articulan normalmente según una razón doble (4/2 o 2/4 = 2/1 o 1/2) y, al igual que el par troqueo/yambo, admiten dos variantes, una de ritmo descendente, T/t, 4/2: — — | ᴗ ᴗ, que los griegos llamaron «*apò meízonos*», nombre que los latinos tradujeron como *ionicus a maiore*, y otra de ritmo ascendente,

t/T, 2/4: ᴗ ᴗ | — —, *ap 'elássonos, a minore*. San Agustín, sin embargo, no se muestra consciente de esta relación antitética entre ambos jónicos, sino que los trata por separado, insertando entre ambos el coriambo, guiado simplemente, al margen de lo que exigiría una verdadera conciencia rítmica, por el criterio visual y combinatorio de la ubicación de las dos sílabas breves, desde el principio hasta el final, según el otro criterio de la prioridad de lo breve.

Ambos pies jónicos, por supuesto, pueden ser interpretados como combinaciones de pirriquio y espondeo.

54 Es decir, San Agustín junto a la división habitual ᴗ ᴗ | — —, 2/4, considera igualmente aceptable en este «jónico *a minore*» una división ᴗ ᴗ — | —, 4/2, una división que en teoría no alteraría la razón doble, pero que resulta completamente artificiosa y carente de todo sentido rítmico.

55 Nos hallaríamos ante un pie — ᴗ ᴗ —, el denominado «coriambo» (nombre que denota que era entendido como compuesto de un «coreo» o troqueo: — ᴗ y un yambo: ᴗ —); este otro pie *hexásēmos* pertenece ya a un género rítmico distinto de los otros dos, al género «igual» *(génos íson)*, ya que sus seis tiempos se articulan a base de 3 y 3, es decir, según una razón igual: 3/3 = 1/1.

56 Se trata del jónico *a maiore*, que, como hemos dicho, San Agustín no relaciona con el *a minore*, dejándolo para el final por lo de la prioridad de lo breve. También aquí, además de la normal articulación descendente T/t, a base de 4/2: — — | ᴗ ᴗ, da como posible otra, por completo artificiosa, 2/4: —| — ᴗ ᴗ.

57 Ahora sí reconoce la relación entre los dos jónicos y su peculiar entidad rítmica frente al coriambo: la *ratio* entre sus partes asigna los primeros al género doble, frente a este otro, que pertenece al género igual.

58 Aún dentro de los pies *hesásēmoi*, tetrasílabos de dos breves y dos largas, les toca el tumo ahora, como ya anunciamos, a los que presentan las dos breves disyuntas, dentro de los cuales, en estricta lógica, atiende primero a los dos en los que dichas breves sólo se hallan separadas por una larga (el «diyambo»: ᴗ — ᴗ —, y el «dicoreo» o «ditroqueo»: — ᴗ — ᴗ), dejando para el final el «antispasto», entre cuyas dos breves median dos largas: ᴗ — — ᴗ

59 Es decir, el diyambo.

60 Es decir, el ditroqueo.

61 Es decir, el antispasto.

62 Nótese cómo San Agustín, incluso por encima de los nombres de los dos primeros, que abiertamente denotan que se los reconocía como pies compuestos, insiste expresamente en considerarlos como simples, reconociendo además que los tres se articulan a base de la misma razón, la «igual», 3/3: ᴗ — | ᴗ —, — ᴗ | — ᴗ y ᴗ — | — ᴗ

63 Cierra así San Agustín el tratamiento de los pies *hesásēmoi*, cuya entidad común como magnitudes temporales sólo queda implícitamente reconocida; para él lo que los une es sólo su entidad silábica, el ser tetrasílabos a base de dos largas y dos breves.

64 Se trata de los cuatro epítritos, pies tetrasilábicos de siete tiempos primos *(heptásēmoi)*, clasificados también, al igual que los «peones», como «primero», «segundo», etc., según la posición que en ellos ocupa la única sílaba breve.

65 Los cuatro epítritos. en efecto, como este mismo nombre indica, son pies articulados a base de un *logos epítritos*, de una razón sesquitercia: 3/4 en los dos primeros (ᴗ — | — —, — ᴗ | — —) y 4/3 los otros dos (— — | ᴗ —, — — | — ᴗ).

66 Es el denominado «dispondeo». cuyos ocho tiempos se organizan lógicamente en cuatro v cuatro según la razón igual: 4/4 = 2/2 = 1/1.

67 Una vez más la pirámide jerárquica habitual que parte de unidades mínimas indivisibles (los *stoicheîa/elementa)* que se van combinando progresivamente en otras mayores; un esquema que opera tanto en el análisis del sistema de la lengua, sea gramatical (letra > sílaba > palabra > frase), sea métrico (letra > sílaba > pie > verso), como en el del sistema de la música, tanto en su vertiente rítmica (tiempo primo > tiempo del pie > pie > período) como en su vertiente armónica (nota > intervalo o consonancia > sistema > frase melódica), cf. LUQUE, *«Numerus...»*, págs. 501 ss.

68 Una vez más el dilema entre razón y autoridad, en el que San Agustín opta por la primera.

[69] Menosprecia así, caricaturizándola, la autoridad de la tradición doctrinal, en la que desde antiguo estaba consolidada la costumbre de designar muchas formas rítmico-métricas con un nombre derivado del de aquel poeta o músico que era tenido por su principal promotor; es, en efecto, esto, y no «creador», lo que propiamente quiere decir *auctor*, palabra, como se ve, de la misma familia que *auctoritas* (cf. IV 30 y la nota correspondiente). Se trata de un tipo de denominación más bien histórica (histórico-literaria o histórico-musical) que convive con otras más técnicas («racionales») que describen más o menos expresamente la entidad técnica de la forma en cuestión: número de sílabas («endecasílabo»), número y tipo de pies o medidas («hexámetro dactílico», «trímetro yámbico»): sobre todo ello cf. LUQUE, «La denominación de los versos en la métrica greco-romana». *Estudios Clásicos XXVIII 90* (1986) 47-65.

[70] Es éste, más o menos, el programa tradicional de la rítmica, que, tras haber definido el ritmo, y haber hablado de sus unidades de medida (los tiempos primos, sus múltiplos, los pies: entidad, estructura, géneros, etc.) se ocupaba del «tempo» (la *agōgḗ)*, de los cambios de ritmo o modulación rítmica *(metabolḗ)* y de la aplicación práctica de todos los principios anteriores, es decir, de la composición rítmica *(rhythmopoiía)*. Un sistema o programa *(ratio)* completamente paralelo al de la teoría harmónica, que, una vez estudiadas las notas y su organización sistemática (consonancias, intervalos, sistemas, etc.), pasaba al estudio de la «modulación», para terminar con la composición melódica o *melopoḯa*.

[71] Como cierre de su anterior descripción de los pies y como preparación al estudio de las posibilidades combinatorias de los mismos en la secuencia rítmica de los versos, aborda aquí San Agustín la cuestión de la nomenclatura de los pies.

Se trata de algo nada banal, cuyo interés va mucho más allá de lo meramente taxonómico; atañe, en efecto, al conocimiento de la propia entidad de cada pie así como al tipo de sistema doctrinal dentro del que se consolidó dicha terminología. Además, desde mucho antes de San Agustín tales denominaciones no eran en muchos casos unitarias; no eran tampoco uniformes ni tenían una misma antigüedad o procedencia. Y a todo ello en territorio romano se añadía el problema del bilingüismo. De ahí que fuera una cuestión por la que habitualmente se interesaban los artígrafos tardíos.

En este sentido, San Agustín no es aquí una excepción. Sí parece serlo la actitud crítica con que aborda el tema: desde la tesitura «racional» en la que plantea todo su tratado, se muestra consciente de la relatividad de dichas denominaciones, a la vez que prudente al no abandonar sin necesidad la costumbre establecida. Conoce los problemas que entraña la procedencia griega de toda esta jerga y los debates que suscitaba entre los especialistas el sentido originario de muchos de estos términos.

Con un criterio práctico, rehúye los problemas etimológicos, banales la mayoría de las veces desde el punto de vista rítmico-métrico, y se limita a dar ordinariamente un solo nombre para cada uno de los veintiocho pies; para cada uno. además, aduce como ejemplo una palabra, reflejando así el hábito ampliamente difundido entre los tratadistas tardíos de identificar pie y palabra como dos unidades equivalentes en muchos sentidos. Los ejemplos que da son los habituales en la tradición del *Ars grammatica* romana.

Sobre esta cuestión de la denominación de los pies rítmico-métricos en sus distintas facetas técnicas, históricas, etc., cf. LUQUE, *De pedibus, de metris...*, págs. 239-306.

[72] *Chorius*; llamado también «coreo» *(choreus)*.

[73] *Bacchius*; llamado también «baqueo» *(baccheus)*.

[74] Nótese que San Agustín sigue en la denominación de esta pareja la tendencia que parece haberse impuesto en época más reciente; algunas fuentes, como Dionisio de Halicarnaso o Terenciano Mauro, que parecen recoger la situación originaria, invierten el sentido de estos nombres, llamando «baqueo» a este pie de dos largas y una breve, y «antibaqueo» o «palimbaqueo» al de una breve y dos largas.

[75] Pies, se entiende, que admiten ser usados en series continuas, (en «ritmopea continua»: *synechḗs rhythmopoiía)*, algo que, como enseguida veremos, no lo admiten todos, sino que, en principio, queda restringido a los que se integran en uno de los tres géneros principales, el «igual» (como el dáctilo o el anapesto), el «doble» (como el yambo o el troqueo) y el sesquiáltero (como el crético o los peones), que son considerados los «mejor formados» *(euphyéstatoi)*.

[76] S. Agustín enuncia aquí el principio de la homogeneidad como criterio imprescindible para mezclar unos

pies con otros. Esa igualdad no va a ser la de sílabas, sino la de tiempos. Tal principio, general en la rítmica antigua, aparece con frecuencia también en los tratados de métrica. Por lo tanto, S. Agustín no es original al tenerlo en cuenta, pero sí es mucho más coherente que otros autores, porque para él va a ser un principio inquebrantable mantenido a lo largo de todo su tratado, aun a riesgo de caer a veces en interpretaciones erróneas.

77 Enunciado tan general tendrá luego una aplicación más restringida, pues sólo los pies de seis tiempos, dotados de una versatilidad excepcional, podrán combinarse entre sí sin ninguna limitación. En los demás exigirá también un *plausus* igual, para que puedan mezclarse satisfactoriamente.

78 En efecto, el denominado «anfíbraco» no sólo no alterna como variante esquemática con los demás de su misma magnitud (los *tetrásēmoi:* dáctilo, anapesto, espondeo) sino que además es uno de los que, como ya apuntamos más arriba, no admiten ser empleados en series seguidas, en «ritmopea continua». La razón no es otra que el que no se trata de un verdadero pie en el sentido rítmico del término; aun cuando tenga la misma magnitud que el dáctilo o el anapesto, no cumple, como el mismo San Agustín va a explicar a continuación, con el requisito esencial de estar organizado en dos tiempos o partes relacionadas entre sí por una *ratio* concreta.

Como sugiere su propio nombre, claramente escolar y descriptivo de su estructura silábica, el «anfíbraco» (= breve por ambos lados) es simplemente lo contrario del «anfímacro» (= larga por ambos lados) o crético, que sí es un verdadero pie o compás; es una creación tardía propia de una métrica fundamentalmente filológica y silábica que, en un empeño sistematicista a ultranza y olvidada ya del auténtico sentido rítmico de la antítesis (en virtud de la cual se contraponen, por ejemplo, yambo y troqueo o dáctilo y anapesto), clasifican como «contrarios» *(enantíoi/contrarii)* patrones silábicos que en nada se contraponen rítmicamente a su correspondiente pareja: así ocurre, por ejemplo, con el pirriquio (ᴗ ᴗ) y el espondeo (— —) o con el coriambo (— ᴗ ᴗ —) y el antispasto (ᴗ — — ᴗ); así también al crético o anfímacro (— ᴗ —) se le buscó un contrario, el anfíbraco (ᴗ — ᴗ). Cf. sobre todo ello LUQUE, *De pedibus, de metris*..., especialmente págs. 158 ss.; 213 ss.

79 Es comprensible la sorpresa del discípulo ante la exclusión del anfíbraco como incapaz de generar ritmo. S. Agustín lo justificará más adelante por la proporción descompensada de sus dos partes; sigue, por lo tanto, criterios pitagóricos en su razonamiento, que, por otra parte, es general entre los métricos antiguos. Mario Victorino, al menos, le encuentra utilidad en la música: *minus aptus pes in metris, musicis autem consentaneus aestimatur (Grammatici Latini* (ed. KEIL) VI 41, 17).

80 Por primera vez, y casi de pasada, a propósito del anfíbraco, pone S. Agustín nombre a las partes del pie, de las que viene hablando desde atrás, partes que describe gráficamente acudiendo a una de las posibles maneras de marcar el ritmo, «batir palmas» *(plaudere)*. El uso del verbo *plaudo* con el sentido de marcar el ritmo, de medir, es un rasgo característico de la lengua de San Agustín; otro tanto ocurre con el sustantivo *plausus*, aunque éste sí se documenta con tal sentido una vez en TERENCIANO MAURO, *De metris* III 2254. Cf. LUQUE, *El dístico*..., pág. 225.

Emplea San Agustín los términos *levatio* y *positio*, que nosotros traducimos por «elevación» y «bajada» y que traducen, a su vez, los términos griegos *ársis/thésis*, consolidados como tecnicismos para designar las partes del pie. Sobre el origen, sentido, evolución, etc. de dichos términos y de otros equivalentes tanto en griego como en latín, cf. LUQUE, *El dístico*... y *De pedibus, de metris*..., págs. 115 ss.

81 Aquí, aunque sea de pasada. los pies que antes había descrito y enumerado en una tesitura básicamente métrica los reclasifica San Agustín desde una óptica rítmica, es decir, reconociendo en ellos los distintos tipos *(genera)* que determina la *ratiollógos* que media entre las partes de cada uno.

82 Los tecnicismos *sesquialter y sesquitertius*, habituales en latín para designar las proporciones hemiolia (3/2) y epítrita (4/3), sólo los emplea San Agustín aquí y en el apartado siguiente (II 11, 19). Se trata, como venimos viendo, de dos casos concretos de números *sesquati*, es decir, en relación epimoria o superparticular (n+1/n).

San Agustín, en efecto, cuando habla de estas relaciones numéricas (números racionales) emplea una terminología singular: como se recordará (cf. *Mús*. I 9, 15 ss.), junto a los *sesquati*, denominación genérica que engloba tanto a los que mantienen un *lógos hemiólios* como un *lógos epítritos*, reconoce los *complicati*, otra denominación genérica (de suyo, designa a todos los que se relacionan como múltiplos) que aplica a los que habitualmente se reconocen en una proporción «doble» *(lógos diplásios)*, y los *aequales* («iguales»), es decir,

aquellos entre los que media una razón igual *(ratio aequallógos ísos)*.

Los *lógoi ísos, diplásios, hemiólios y epítritos*, es decir, las *rationes aequa, dupla, sesquialtera* y *sesquitertia*, son las relaciones aritméticas básicas (1/1, 1/2, 2/3, 3/4), en cuanto que representan la igualdad y lo que más se aproxima a ella. A ellos responden las relaciones musicales básicas, tanto en lo tonal (respectivamente, dos tonos iguales o dos que se hallan a una distancia de octava, de quinta o de cuarta) como en lo rítmico (los compases de género «igual», «doble», «hemiolio» o «sesquiáltero» y «epítrito»).

Las demás relaciones aritméticas son más complejas y menos próximas a la igualdad; de ahí que las relaciones tonales o rítmicas que responden a ellas sean entendidas como menos perfectas o simplemente rechazadas como disonantes o antirrítmicas. Es lo que, en este sentido, sucede con el «anfíbraco», cuya estructura ◡ — ◡ no admite más articulación que la que respondería a una *ratio* triple (1/3 o 3/1), a un *lógos triplásios*, que, aunque se encuadra dentro de los múltiplos *(complicati)*, se aleja de la simplicidad de las básicas (sus dos términos se hallan a una gran distancia; uno de ellos contiene al otro tres veces); es la *ratio/lógos* que en el campo tonal corresponde a la consonancia de «octava + quinta», es decir. de «duodécima», un intervalo que supera ampliamente el marco de la octava.

[83] En un flujo rítmico de sonidos.

[84] *Differo* y *differentia*, al igual que *disto* y *distantia* o que *spatium*, los usan frecuentemente los artígrafos latinos con el sentido de *intervallum*.

[85] Traducimos así la expresión *quoquo modo se habeant*, que, en nuestra opinión, se hace eco del «hábito», la figura *(schêma)* con que se presenta un pie; figura o «esquema» (cf. LUQUE, «Sistema y realización...» que puede cambiar sin que se modifique la entidad rítmica (magnitud, *ratio*, etc.) de dicho pie. Es lo que da a entender el propio San Agustín en la frase siguiente.

[86] De suyo, como acabamos de decir y el propio autor va a observar, no sólo iguales en cuanto a magnitud temporal, sino también en la articulación en partes de dicha magnitud.

[87] Traducimos como «percusión» (entre comillas para indicar que empleamos esta palabra con un sentido distinto del habitual) el latín *percussio*, término que, aunque significa golpe, como *ictus* o como el griego *kroûsis*, pasó a designar no ya el golpe con que se podía marcar en ocasiones el ritmo, sino la propia medida del ritmo. Otro tanto ocurrió con *percutere*, que de «golpear» pasó en este tipo de contextos a significar «medir», ejecutar una pieza marcando de forma apreciable su estructura rítmico-métrica; con este sentido lo traduciremos por «percutir».

Percussio se empleó en latín para designar, en el plano de la acústica, el golpe que sigue a un movimiento y que da lugar a un sonido (de ahí su uso incluso en la descripción fonética) o, ya en el plano de la ejecución musical, cualquier «golpe» que marca la discontinuidad del fluir sonoro y la hace perceptible (CIC., *Or*, 198: «Las medidas de los golpes del canto de la tibia» —*tibicinii percussionum modi*—; *De or*. III 182: «la distinción y el golpeo —*distinctio et … percussio*— de intervalos iguales o, a veces, variados conforma el ritmo»); de ahí su sentido de «golpe de compás» o incluso de «compás». Asimismo el verbo *percutio* se emplea en pasajes sobre acústica, fonética o sobre música, campo éste en el que designa la acción de golpear cuando se toca un instrumento (la lira, por ejemplo: Ps. VIRGILIO, *In Mae*. 51; OVIDIO, *Amores* III 12, 40; VALERIO FLACO, V 10); con esta acepción parece haberse difundido entre los escritores tardíos: AG., *De ordine* II 129, 18: *tertio (sono) dari citharas lyras cymbala atque omne, quod percutiendo canorum esset*; ISIDORO, *Originum libri* III 19, 2 *nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est*; CASIOD., *Inst*. II 142, 15.

Cf. sobre todo ello PIGHI, «Impressio e percussio...»; LUQUE, *Arsis, thesis..., passim* y en especial págs. 107 y 223 ss.

[88] San Agustín, como se ve, al establecer esta equivalencia tiene sólo en cuenta la dimensión temporal del arsis y la tesis y la relación entre ambas, prescindiendo de su entidad como tiempos marcado o no marcado del compás. Precisamente en este último sentido el dáctilo y el anapesto, aun teniendo la misma magnitud (son *tetrásēmoi)* y siendo del mismo género (ambos responden a la misma razón igual), son dos pies antitéticos: aquél de ritmo descendente (T/t) y éste de ritmo ascendente (t/T). El espondeo, aunque en su origen tuviera una entidad autónoma como tal forma rítmica (el ritmo solemne y lento de la *spondḗ)*, funcionalmente en época histórica es

una mera variante contraída del dáctilo (en cuyo caso tendría ritmo descendente) o del anapesto (entonces, de ritmo ascendente).

[89] De suyo, en la práctica el dáctilo y el anapesto no se mezclan nunca, dado su carácter de pies rítmicamente antitéticos; en las formas de ritmo anapéstico. un pie anapesto puede aparecer con el t contraído (— —: el denominado «espondeo») o incluso presentar, además de esta contracción del t, resolución del T; en ese caso ofrece un «esquema» o «figura» que sólo aparentemente es un dáctilo (— ᴗ ᴗ), pero propiamente no lo es, ya que el ritmo sigue siendo anapéstico (t/T) y no T/t como requeriría un verdadero dáctilo.

Algo similar ocurre en el ritmo yambo-trocaico, en el que los pies irracionales (es decir, los yambos o troqueos de esquema espondaico: — —) admiten la resolución de la primera (ᴗ ᴗ —) o de la segunda larga (— ᴗ ᴗ); resultan así unos patrones intercambiables que sólo en apariencia son espondeos, anapestos o dáctilos.

Así, pues, cuando San Agustín habla de equivalencia entre dáctilo y espondeo, está mostrándose influido por el modo de hablar de una métrica escolar que desde la superficialidad de un análisis meramente gráfico, visual, interpreta como auténticos pies dactílicos, anapésticos o espondaicos lo que no son más que «esquemas» o «figuras» con que esporádicamente se presentan los anapestos, los yambos o los troqueos. La equivalencia entre el espondeo, el dáctilo y el anapesto de que habla San Agustín es, por tanto, meramente especulativa y se reduce a que los tres son de cuatro tiempos *(tetrásēmoi)* y de *ratio* igual (2/2).

[90] Añade ahora una nueva exigencia para que dos pies se puedan combinar: la proporción entre *levatio* y *positio* debe ser la misma. Por lo tanto, la ley de la homogeneidad que propone se debe cumplir en el número de tiempos y en dicha proporción. Sin embargo, al igual que ya antes Varrón, S. Agustín, con un razonamiento muy particular, considera que todos los de seis tiempos son mezclables, aunque la proporción entre *levatio* y *positio* no sea la misma.

[91] «En cambio, las que son consonantes, si no las ensamblas con las vocales, ‖ una parte sacan de sí la mitad de su voz (las semivocales); ‖ una parte cerrarán la boca de los que lo intentan dejándola muda de sonido (las mudas): ‖ aquéllas tienen un sonido especialmente oscuro y atado de pies; ‖ pero, sea como sea, se echa fuera con la boca medio cerrada». Son versos de TERENCIANO MAURO, *De litteris* I 89-93. Se trata de versos «sotadeos», analizables como tetrámetros jónicos *a maiore* catalécticos; están constituidos a base de tres jónicos a *maiore* y dos sílabas largas, correspondientes al T del cuarto. El tercer pie puede aparecer (versos tercero, cuarto y quinto) «anaclástico», es decir, con esquema — ᴗ — ᴗ (ditroqueo) en lugar de — — ᴗ ᴗ. Es ésta la razón por la que San Agustín los presenta como «mezcla» de los dos tipos de pies *hexásēmoi* que antes ha definido, los de razón doble (— — | ᴗ ᴗ) y los de razón igual (— ᴗ | — ᴗ); así lo explica acto seguido.

[92] Con cierta frecuencia acude S. Agustín al juicio del oído. Sin embargo, nunca se conforma con este criterio, sino que examina de forma razonada la estructura numérica que subyace en ese ritmo que resulta agradable.

[93] «Pronunciar» en su más estricto sentido etimológico de «anunciar o mostrar en público», es decir, en este caso, de «declamar». Probablemente una pronunciación artificiosa intentando hacer llegar al discípulo unas diferencias entre las sílabas largas y breves que ya no existían en la lengua habitual; cf. lo dicho en II 1, 1. Algo, por lo demás, habitual en las escuelas de la Latinidad tardía: recuérdese, por ejemplo, el conocido pasaje del gramático SACERDOTE, *Gramm. Lat.* (ed. KEIL) VI 448, 20 ss.

[94] Es decir, una de las medidas normales.

[95] «Quiero que a fin de cuentas mires por ti, hay tarea en los escritos, ‖ y dejes abierto tu espíritu, que vaya por las auras. ‖ Agrada esto, en efecto, sabiamente: dejar suelta de vez en cuando ‖ la fila, en tensión, como es lo suyo, ante las cosas por hacer».

Versos compuestos *ad hoc* por el propio San Agustín, según él mismo confiesa a continuación. Ahora se trata de tetrámetros jónicos *a minore* catalécticos (tres pies jónicos y medio), en los que (versos tercero y cuarto) el tercer pie puede ser de ritmo «igual» (un diyambo: ᴗ — | ᴗ —) en lugar del habitual ritmo «doble» del jónico (ᴗ ᴗ | — —).

[96] Aquí, como se ve, sí tiene en cuenta San Agustín el sentido ascendente o descendente del ritmo de los pies, característica que contrapone el jónico *a maiore* y el ditroqueo (el primero sin duda de ritmo descendente, T/t: — — | ᴗ ᴗ; el segundo, al menos, constituido por dos pies de ritmo descendente — ᴗ | — ᴗ y descendente

en su conjunto, pues, como se sabe, en estas dipodias trocaicas el pie marcado es siempre el primero) al jónico *a minore* y al diyambo (en los que *mutatis mutandis* sucede otro tanto, pero al revés).

97 Una secuencia rítmica uniforme (en *synechḗs rhythmopiía)* como aquéllas a las que nos hemos referido más arriba.

98 «Que las virtudes son moderadas llegarás a captarlo; renunciar a cosas justas querrá la benignidad y el civismo».

99 Se trata, desde luego, de una articulación meramente especulativa; en la práctica versificatoria que conocemos no es normal que la duración correspondiente a una sílaba se reparta entre los dos tiempos o partes de un pie.

100 O sea, como quedó dicho, ¿por qué no se puede usar en «ritmopea continua»?

101 «Que tomes lo mejor, que hagas lo honesto».

102 El pirriquio, como ya quedó dicho, no fue para los antiguos rítmicos un auténtico pie.

103 Iguales en magnitud y en *ratio*, son antitéticos en el sentido del ritmo, ascendente (tT) en el yambo, descendente (Tt) en el corio.

104 De suyo, como también quedó dicho, el tríbraco no es sino un esquema resuelto del yambo o del troqueo.

105 Aun así. a pesar de ser todos *tetrásēmoi* y regirse por la *ratio* igual, en la práctica versificatoria que conocemos sólo se registran combinados con las restricciones que expusimos en su lugar.

106 Es decir, son conjugables entre sí todos los pies de cinco tiempos que admiten una división 3/2: ᴗ — | —, — ᴗ | —, — ᴗ | ᴗ ᴗ, ᴗ — | ᴗ ᴗ, ᴗ ᴗ ᴗ | —.

107 Es decir, todos los de cinco tiempos que admiten una división 2/3: — | — ᴗ, — | ᴗ —, — | ᴗ ᴗ ᴗ , ᴗ ᴗ | — ᴗ, ᴗ ᴗ| ᴗ —.

108 En efecto, los peones tercero y cuarto, como ya se dijo, los únicos originarios, no son otra cosa que esquemas del crético con resolución de su segunda o de su primera larga.

109 Se trata de los pies ᴗ — | — — y — ᴗ | — —.

110 Son los pies — — | ᴗ — y — — | — ᴗ.

111 El espondeo, como ya se ha dicho, en la práctica versificatoria que conocemos no es sino un esquema contraído del dáctilo o del anapesto o un esquema irracional del yambo o del troqueo.

112 No sin cierto humor, repite para cerrar el libro los versos propuestos más arriba (II 11, 21) como ejemplo.

LIBRO TERCERO

SOBRE EL RITMO Y EL METRO

INTRODUCCIÓN

QUÉ ES EL RITMO, EL METRO Y EL VERSO

Qué diferencia hay entre ritmo y metro

[**1**] *M.* — Esta tercera charla pide que, una vez que se ha hablado suficientemente sobre esa especie de amistad y concordia entre los pies, veamos qué se genera a partir del entrelazamiento y flujo continuo de éstos. Por ello primero te pregunto si pueden los pies acoplados entre sí (los que procede que se acoplen) crear una especie de «número» perpetuo, donde ningún final concreto[1] aparezca; como cuando los músicos de un conjunto[2] golpean «escabeles» y címbalos[3] con los pies, sin duda según unos «números» concretos y, además, de éstos que se juntan entre sí con placer de los oídos; pero, aun así, de un tenor[4] perpetuo, de modo que si no oyeras las tibias[5], de ningún modo podrías allí marcar hasta dónde avanza en su carrera el encadenamiento de pies y desde dónde vuelve de nuevo a la cabeza. Como si tú quisieras que cien o más (hasta que te plazca) pirriquios u otros pies, que son amigos entre sí, discurran en continuado encadenamiento.

D. — Ya entiendo, y concedo que se puede dar un tipo de encadenamiento de pies en el que se haya concretado hasta cuántos pies hay que avanzar y desde allí retornar.

M. — ¿Acaso dudas de que lo hay de este género, cuando no niegas que hay una disciplina [*disciplina*][6] concreta de hacer versos y además tú, que has confesado que los versos siempre los has oído con placer?

D. — Es manifiesto no sólo que existe este género, sino también que es algo aparte de aquél de más arriba.

[2] *M*. — Entonces, puesto que conviene que se distingan también con los vocablos las cosas que en la realidad son distintas entre sí[7], has de saber que aquel género de acoplamiento, el de más arriba, es llamado «ritmo» [*rhythmós*; *rhythmus* en latín] por los griegos; éste otro, en cambio, «metro»; en latín, a su vez, se les podría decir, a aquél, «número»; a éste, «medición» o «medida»[8]. Pero, como estos nombres entre nosotros tienen una amplia extensión, y se debe tener cuidado de no hablar con ambigüedad, para mayor precisión hacemos uso de los griegos.

Ves, sin embargo, según opino, qué corcectamente uno y otro nombre fueron impuestos a estas cosas. En efecto, como aquél rueda adelante a base de unos pies concretos y el fallo en él es si se mezclaran pies disonantes, corcectamente fue llamado «ritmo», esto es «número»; pero, como ese mismo rodar adelante no tiene un «modo»[9], ni se ha establecido cada cuántos pies debe sobresalir algún tipo de final, debido a la ausencia de medida de su continuo fluir, no debió ser llamado «metro». Éste, en cambio, tiene una y otra cosa pues no sólo discurre con unos pies concretos, sino que también está delimitado por un «modo» concreto. Y así no sólo es metro por su final marcado, sino también ritmo por el encadenamiento racional[10] de los pies. En consecuencia, todo metro es ritmo; no todo ritmo es también metro[11].

Por cierto, el nombre «ritmo» en la música tiene una extensión tan amplia que toda esta parte de ella que atañe a lo de largo tiempo y no largo tiempo, es denominada ritmo. Pero en el nombre, cuando la cosa es evidente, les pareció bien a doctos y sabios que no hay que poner demasiado empeño. ¿O piensas decir algo en contra o dudar sobre lo que por mi parte ha quedado dicho?

D. — Al contrario, asiento por completo.

Si acaso todo metro es también verso

[**2**. 3] *M*. — Ahora, entonces, considera conmigo aquello de si, tal como todo verso es metro, así todo metro es también verso.

D. — Considerándolo estoy, desde luego, pero no encuentro qué responder.

M. —¿De dónde crees que te ha sucedido eso? ¿Acaso porque es una cuestión de vocablos? En efecto, cuando se nos pregunta, no podemos responder sobre los nombres

del mismo modo que sobre las cosas que atañen a esta disciplina; por aquello de que las cosas están en común implantadas en las mentes de todos; los nombres, en cambio, fueron impuestos según pareció bien a cada uno, y su valor se apoya sobre todo en la autoridad y la costumbre; de ahí que es posible incluso que haya diversidad de lenguas; de cosas, en cambio, constituidas como están sobre la propia verdad, no es, por supuesto, posible.

Cuánto dista el verso del metro

Toma, por tanto, de mí lo que tú por ti mismo de ningún modo podrías responder: los antiguos no llamaron «metro» sólo al verso[12]. Así es que, por lo que a ti atañe, mira y responde (pues ya no se trata de una cuestión de nombres) si acaso media alguna distancia entre estas dos cosas: el que un cierto número de pies se cierre con un final concreto, de modo que nada importe dónde se produzca una articulación[13] antes de que se llegue al final; y el que otro, en cambio, no sólo se cierre con un final concreto, sino que también antes del final, en algún lugar concreto, sobresalga una cierta partición de él, de modo que quede configurado como a base de dos miembros[14].

D. — No comprendo.

M. — Atiende, entonces, a estos ejemplos:

Ite igitur, Camenae
Fonticolae puellae,
Quae canitis sub antris
Mellifluos sonores.
Quae lavitis capillum
Purpureum Hippocrene
Fonte, ubi fusus olim
Spumea lavit almus
Ora iubis aquosis
Pegasus, in nintentem
Pervolaturus aethram[15].

Distingues, por supuesto, que los cinco versillos primeros tienen una parte de la oración que termina en el mismo lugar, esto es, en el pie coriambo, al que se junta luego un baquio para completar el versillo (efectivamente estos once constan de los pies coriambo y baquio); que, en cambio, los restantes, excepto uno, a saber. *Ora iubis aquosis*, no tienen en el mismo lugar terminación de una parte de la oración.

D. — Lo distingo, desde luego, pero no veo a qué conduce.

M. — A esto, puede verse, a que entiendas que este metro no tiene un lugar, por así decirlo, impuesto por ley, donde, antes de final de verso, finalice una parte de la oración, pues, si así fuera, todos en idéntico lugar tendrían esta articulación; o, en todo caso, muy rara vez entre ellos se encontraría uno que no la tuviera. Ahora, en realidad, siendo once, seis son así, cinco no son así.

D. —También esto lo percibo, y todavía espero a dónde tiende el razonamiento.

M. — Atiende, entonces, también a éstas (palabras) más que divulgadas: *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*[16]. Y, para no hacerlo largo, puesto que es un poema muy conocido, desde este verso hasta el que tú quieras, explóralos de uno en uno. Encontrarás que finaliza una parte de la oración en el quinto semipié, esto es, tras dos pies y medio[17]. Pues estos versos constan de pies de cuatro tiempos cada uno; por lo cual ese final en cuestión de una parte de la oración, como por ley, se halla tras el décimo tiempo.

D. — Es manifiesto.

El verso consta de dos miembros conjuntados a base de una medida concreta

[4] *M*. — Ya comprendes, entonces, que entre aquellos dos géneros, que antes de estos ejemplos yo había propuesto de antemano, no deja de haber distancia, a saber, que un metro antes de que se cierre, no tiene articulación alguna concreta y establecida, tal como hemos verificado en aquellos once versillos; otro, en cambio, la tiene, tal como en el metro[18] heroico el quinto semipié sobradamente indica.

D. — Ahora sí está claro lo que dices.

M. — Con todo, es preciso que sepas que por parte de los antiguos doctos, en los que hay una gran autoridad, aquel primer género no fue llamado «verso», sino que fue definido y denominado «verso» éste que consta como de dos miembros, conjuntados a base de una medida y una razón precisas[19].

Pero tú no te apures mucho por el nombre, porque, a no ser que por mi parte o por la de otro cualquiera te fuera indicado, de ningún modo, de ser interrogado sobre él, podrías responder. Sino que a lo que la razón enseña, hacia ello principalmente y sobre todo tensa tu espíritu, como es esto mismo que ahora tratamos: la razón, en efecto, enseña que entre estos dos géneros hay alguna distancia, cualesquiera que sean los vocablos con que se los denomine. Y así esto, de ser interrogado, bien podrías decirlo, confiado en la propia verdad; aquello, en cambio, si no es siguiendo a la autoridad, no podrías.

D. — Abiertamente por completo he llegado a conocer esas cosas; y cuánto peso le

das a esto, sobre lo que con tanta frecuencia me amonestas, ya lo estoy apreciando.

M. — Estos tres nombres, entonces, de los que por mor de la disertación tendremos necesariamente que servirnos[20], quisiera que los encomendaras a la memoria: ritmo, metro, verso. Nombres que se distinguen, de modo que todo metro también es ritmo, pero no todo ritmo es también metro. Asimismo todo verso también es metro, pero no todo metro es también verso. Por tanto, todo verso es ritmo y metro; pues esto, a mi juicio, ves que es consecuente.

D. — Lo veo, de veras, pues está más claro que la luz.

PARTE PRIMERA

SE DISERTA SOBRE EL RITMO

[**3**. 5] *M*. — Antes, entonces, si te place, en la medida en que podemos, disertemos sobre el ritmo en el que no hay ningún metro, después sobre el metro donde no hay verso, finalmente sobre el propio verso.

D. — Me place, de verdad.

A partir de los pirriquios se emprende la trama

M. — Cógete, entonces, desde la misma cabeza unos pies pirriquios y a base de ellos entrelaza un ritmo.

D. — En caso de que pudiera hacerlo, ¿cuál será el «modo»?

M. — Suficiente es que lo extiendas (por poner, en efecto, un ejemplo lo hacemos) hasta diez pies. En realidad, hasta este número de pies no avanza el verso, cosa que en su lugar diligentemente será tratada.

D. — Con buen criterio, desde luego, tú no me has propuesto muchos pies para acoplar, pero me parece que no recuerdas que tú ya distinguiste suficientemente qué media entre un gramático y un músico, cuando yo te respondí que yo no tenía el conocimiento de las sílabas largas y breves que transmiten los gramáticos; a menos que me permitas que no con palabras, sino con algún batir de palmas muestre ese ritmo; pues juicio de los oídos para reglar los valores de los tiempos no niego que yo puedo tenerlo; qué sílaba, en cambio, hay que prolongar o acortar, cosa que está asentada en la autoridad, lo desconozco por completo[21].

M. — Reconozco que nosotros, tal como dices, hemos distinguido al gramático del músico y que en este género de cosas tú has confesado tu ignorancia. Por ello acepta de mi parte este tipo de ejemplo: *Ago celeriter agile quod ago tibi quod anima velit*[22].

D. — Lo tengo.

Mediante el batir de palmas se discierne con qué pie se discurre

[6] *M*. — Repitiendo, entonces, esto cuantas veces desees, darás lugar a toda la longitud que quieras de este ritmo, aunque para un ejemplo sean suficientes estos diez pies. Pero pregunto esto: si a ti alguno te dijera que este ritmo consta no de pies pirriquios, sino de proceleumáticos, ¿qué responderás?

D. — Por supuesto, lo ignoro, pues donde hay diez pirciquios, cinco proceleumáticos mido. Y es mayor la duda por aquello de que se nos consulta sobre un ritmo que, puede verse, fluye perpetuamente. Once pirriquios, en efecto, o trece, o los del número impar que quieras, no pueden tener un número entero de proceleumáticos. Si hubiese, entonces, un final concreto en este ritmo en cuestión, al menos podríamos decir que discurre a base de pirriquio más que de proceleumático allí donde todos los proceleumáticos no se encontraran enteros. Ahora, en realidad, nos perturba el juicio por un lado, el propio infinito; por otro, si en algún momento se nos proponen pies ciertamente numerados, pero en número par, como son estos diez.

M. — Ahora bien, ni siquiera en lo relativo a ese mismo número impar de pirriquios parece claro lo que a ti te parece. ¿Qué, en efecto, si ante los once pies pirriquios propuestos, se dijera que el ritmo tiene cinco proceleumáticos y un semipié? ¿Acaso puede haber resistencia, cuando encontramos que muchos versos se cierran con un semipié?

D. — Ya dije que yo no sé qué se puede decir sobre esta cuestión.

M. — ¿Acaso también desconoces aquello de que el pirriquio es anterior al proceleumático? Si verdaderamente el proceleumático se configura a base de dos pirriquios, tal como el uno es anterior al dos. el dos al cuatro, así el pirriquio es anterior al proceleumático

D. — Muy verdadero es.

M. — Cuando, entonces, caemos en esta ambigüedad de que en un ritmo se pueda medir tanto un pirriquio, como un proceleumático, ¿a cuál hemos de dar la primacía? ¿Al anterior, del que éste consta, o al posterior, del que aquél no consta?

D. — Nadie dudará que debe dársele al anterior.

M. — ¿Por qué, entonces, consultado sobre esta cuestión, dudas en responder que este ritmo debe ser denominado pirriquio mejor que proceleumático?

D. — Ya no lo dudo en absoluto. Me avergüenza no haber advertido rápidamente una razón tan manifiesta.

[**4**. 7] *M*. — ¿Ves que con esta razón resulta forzado también aquello de que existen ciertos pies que no pueden generar un ritmo continuo?[23]. Pues lo que se acaba de descubrir sobre el proceleumático, al que arrebata el pirriquio la primacía, esto también lo considero descubierto sobre el diyambo y sobre el dicorio. y sobre el dispondeo; a no ser que te parezca otra cosa[24].

D. — ¿Qué otra cosa me puede parecer cuando, aprobada aquella razón, no podría desaprobar esto que sigue?

M. — Mira también esto, y compara y juzga. Pues parece, cuando tal incertidumbre se presenta, que mediante el batir de palmas, sobre todo, se debe discernir a base de qué pie se discurre, de modo que, si quieres discurrir a base de pirriquio, tienes que elevar un tiempo y bajar uno; si a base de proceleumático, dos y dos. Y así se hará evidente el pie y, además, ninguno de los pies quedará excluido de la continuidad del ritmo[25].

D. — Soy más favorable a este parecer, que no permite que ningún pie quede sin función, al margen de este entrelazamiento.

M. — Rectamente actúas y, para que lo apruebes más, considera qué podríamos responder en relación al pie tríbraco, si uno cualquiera pretendiera nada menos que este ritmo no discurre a base de pirriquio o proceleumático, sino de tríbraco.

D. — Veo que el juicio se ha de remitir a un batir de palmas tal que, si hay un tiempo en la elevación y dos en la bajada, esto es, una y dos sílabas, o, por el contrario, dos en la elevación y una en la bajada, se diga que es un ritmo tríbraco.

Qué pies se le pueden mezclar a un ritmo sin que asuman la primacía

[8] *M*. — Rectamente entiendes. Por lo tanto, dime ya si un pie espondeo se puede adjuntar a un ritmo pirriquio.

D. — De ningún modo, pues no se continuará el batir de palmas igual, ya que la elevación y la bajada en el pirriquio tienen un tiempo cada una; en el espondeo, en cambio, dos cada una.

M. — Puede, entonces, adjuntarse al proceleumático.

D. — Puede.

M. —¿Y qué, cuando se le adjunta? Interrogados sobre si el ritmo es proceleumático o espondaico, ¿qué responderemos?

D. — ¿Qué piensas, sino que al espondeo hay que dar la primacía? Pues, cuando con las palmadas no se puede deslindar esta controversia, ya que en uno y otro elevamos y bajamos dos tiempos cada vez, ¿qué otra cosa resta, sino que reine aquél que en el propio orden de los pies es anterior?

M. — Apruebo satisfecho el que hayas seguido la razón. Y ves, según creo, qué se

sigue.

D. — ¿Qué, por fin?

M. — ¿Qué piensas, sino que al ritmo proceleumático ningún otro pie se le puede mezclar? Puesto que cualquiera que se le mezcle de los mismos tiempos (pues no se puede mezclar de otra manera), es necesario que a él se transfiera la denominación del ritmo. En efecto, son anteriores a él todos los que constan de los mismos tiempos. Y, una vez que a aquellos pies anteriores que se hubieren encontrado nos fuerza la razón, que tú viste, a darles la primacía, esto es, a darle según él nombre al ritmo, no será ya proceleumático el ritmo, una vez mezclado algún otro de cuatro tiempos, sino espondaico o dactílico o anapéstico. El anfíbraco, en efecto, conviene que quede justamente apartado del acoplamiento de tales ritmos.

D. — Confieso que así es.

Qué pies se pueden mezclar con el ritmo yámbico

[9] *M.* — Ahora, en consecuencia, con arreglo al orden, considera el ritmo yámbico, ya que el pirriquio y el proceleumático, que se genera de duplicar el pirriquio, sobradamente los hemos discutido. Por ello quisiera que digas qué pie estimas que se puede mezclar con él, de forma que el ritmo yámbico mantenga su nombre.

D. — ¿Cuál sino el tríbraco. que concuerda tanto en los tiempos como en el batir de palmas, y que, puesto que es posterior, no puede tener la primacía en el reino? Pues el corio es, en efecto, posterior y de los mismos tiempos, pero no se marca con las palmas del mismo modo[26].

M. — Vamos, mira ya el ritmo trocaico y responde a las mismas cuestiones también sobre él.

D. — Lo mismo respondo; pues también con éste no sólo en espacio de tiempo sino también en el batir de palmas puede cantar a una el tríbraco. Que, en cambio, hay que guardarse del yambo, ¿quién no lo vería? Éste, incluso si se marcara con las palmas de igual manera, arrebataría, no obstante, la primacía al mezclarse.

M. — ¿Y qué? ¿Al ritmo espondaico, por fin, qué pie acoplaremos?

D. — Francamente en éste hay una copiosísima abundancia; en efecto, tanto el dáctilo como el anapesto y como el proceleumático veo que se pueden mezclar con éste sin que ninguna desigualdad de tiempos, ninguna cojera en el batir de palmas, ninguna pérdida de la primacía supongan traba alguna.

Los ritmos restantes se discuten por orden

[10] *M.* — Veo que tú ya puedes fácilmente pasar revista por orden a lo demás. Por lo que, dejando a un lado mi interrogación o, mejor, como interrogado sobre todos, responde brevemente y con cuanta claridad puedas, de qué modo cada uno de los pies que restan, aun con otros legítimamente entremezclados, mantiene su nombre en el ritmo.

D. — Lo haré, pues tampoco es cosa de faena alguna, una vez adelantada en tal cantidad la luz de las razones.

Pues con el tríbraco ninguno se mezclará; en efecto, todos los que son iguales a él en tiempos son anteriores. Con el dáctilo, puede el anapesto pues no sólo es posterior, sino que por el tiempo y el batir de palmas discurre de la misma manera. A uno y otro, a su vez, se acopla el proceleumático, se entiende que por idéntica razón[27].

Ya con el baquio pueden mezclarse el crético y, de los peones, el primero, el segundo y el cuarto. A su vez, con el propio crético se mezclan con todo derecho todos los pies de cinco tiempos que hay detrás de él, pero no todos con idéntica división. Unos, en efecto, se dividen a dos y tres tiempos, otros a tres y dos. Dicho crético, a su vez, puede dividirse de uno y otro modo, puesto que la breve central se atribuye a cualquier parte. El palimbaquio, a su vez, puesto que su división, empezando por dos tiempos, en tres termina, tiene como convergentes y acoplables todos los peones, excepto el segundo[28].

De los trisílabos resta el moloso; con él como primero se inician los pies de seis tiempos, todos los cuales se le pueden conjuntar, en parte por la razón de simple y doble; en parte por aquella partición de la sílaba larga que nos muestra el batir de palmas, partición que concede un tiempo a una y otra parte, puesto que en el número senario el centro es igual a los lados. Por esta causa tanto el moloso como ambos jónicos son golpeados[29] no sólo al simple y doble, sino también a base de partes iguales de tres tiempos cada una. De ahí resulta que luego a todos los pies de seis tiempos se les puedan acoplar todos los posteriores de idénticos tiempos y que quede solo el antispasto, que no quiere que ninguno se mezcle con él.

A éstos siguen de inmediato los cuatro epítritos, de los que el primero admite el segundo; el segundo, ninguno; el tercero, el cuarto; el cuarto, ninguno.

Resta el dispondeo, que también tendrá que producir el ritmo solo, porque no encuentra ninguno posterior ni igual.

Así, pues, de todos los pies hay ocho que producen ritmo sin que ningún otro se le mezcle: el pirriquio, el tríbraco, el proceleumático, el peón cuarto, el antispasto, el epítrito segundo y el cuarto y el dispondeo. Los restantes toleran que se les acoplen los que son posteriores a ellos, hasta el punto de que ostentan el nombre del ritmo aunque en la serie en cuestión se cuenten en menor número.

Esto es, según opino, lo que quisiste de mí, suficientemente explicado y dispuesto.

Tuyo es ya ver lo que resta.

Ciertos pies tienen más de cuatro sílabas: ritmo, sin embargo, no producen

[**5**. 11] *M*. — Mejor también tuyo conmigo; ambos, en efecto, estamos indagando. Pero, a fin de cuentas, ¿qué crees que queda en lo que al ritmo atañe? ¿Verdad que hay que considerar aquello de si alguna medida de un pie, aunque no exceda los ocho tiempos que alcanza el dispondeo, puede exceder, sin embargo, el número de cuatro sílabas?

D. — ¿Por qué? Pregunto.

M. — Mejor tú; ¿por qué me preguntas a mí, en vez de a ti mismo? ¿Acaso no te parece que sin fraude alguno ni choque contra los oídos, tanto en lo que respecta al batir de palmas y a la división de los pies, como en lo que al espacio de tiempo, en lugar de una sílaba larga se pueden poner dos breves?

D. — ¿Quién negaría esto?

M. — De ahí, por tanto, el que por un yambo o un corio ponemos un tríbraco, y por un espondeo, un dáctilo o un anapesto o un proceleumático, cuando, bien por su segunda larga, bien por la primera, ponemos dos breves, bien cuatro por una y otra.

D. — De acuerdo.

M. — Haz, entonces, esto mismo en cualquier jónico, o en algún otro pie cuadrisílabo de seis tiempos, y por una cualquiera de sus largas establece dos breves. ¿Acaso se pierde algo de la medida o algo se resiste al batir de palmas?

D. — Nada en absoluto.

M. — Considera, pues, cuántas sílabas resultan.

D. — Cinco veo que resultan.

M. — Ves ciertamente que se puede exceder el número de cuatro sílabas.

D. — Lo veo, francamente.

M. — ¿Y qué, si por las dos que allí son largas, pusieres cuatro breves? ¿No es necesario medir en un solo pie seis sílabas?

D. — Así es.

M. — ¿Y qué, si todas las largas de cualquier epítrito las resolvieras en breves? ¿Acaso también hay que dudar de las siete sílabas?

D. — De ningún modo.

M. — ¿Y qué, el propio dispondeo? ¿No da lugar a ocho cuando por cada una de las largas colocamos dos breves?

D. — Es muy cierto.

[12] *M*. — ¿Cuál, en consecuencia, es la razón por la que, por una parte, nos vemos

obligados a medir pies de tan numerosas sílabas, y, por otra parte, confesamos que el pie que se emplea para los «números» no excede las cuatro sílabas, según las razones traídas antes a colación? ¿No te parece que esas cosas pugnan entre sí?

D. — Más bien en sumo grado; y de qué modo se puede esto apaciguar lo ignoro.

M. — También esto es fácil, si de nuevo te interrogas a ti mismo si ha quedado racionalmente establecido poco antes entre nosotros que el pirriquio y el proceleumático por esto deben ser juzgados distintos y ser discernidos mediante el batir de palmas, para que no exista ningún pie de división legítima que no produzca ritmo, esto es, que a partir de él no sea denominado un ritmo.

D. — Esto en verdad lo recuerdo, y no encuentro por qué me tengo que arrepentir de que me haya parecido bien. Pero, ¿a dónde va a parar eso?

M. — Porque, puede verse, todos estos pies de cuatro sílabas[30], exceptuado el anfíbraco, producen ritmo, esto es, mantienen la primacía en un ritmo, y dan lugar a él por su empleo y por su nombre[31]. Aquéllos, en cambio, que tienen más de cuatro sílabas, muchos, sin duda, se pueden poner por éstos, pero ellos por sí mismos no pueden producir ritmo ni ostentar el nombre de un ritmo, y por ello ni pies siquiera deberían ser llamados, pensaría yo.

Por lo cual aquella contradicción que nos inquietaba queda ya, según opino, arreglada y desvanecida, toda vez que resulta lícito, de un lado, poner en lugar de algún pie más de cuatro sílabas y, por otro, no llamar pie más que a aquél con el que se da lugar a un ritmo.

Con arreglo a razón el pie se prolonga hasta las cuatro sílabas, aunque es lícito que se pongan dos breves en lugar de una larga

Era, en efecto, preciso que se le estableciera al pie algún «modo» de progresión en cuanto a las sílabas. Y, a su vez, el mejor «modo» que se ha podido establecer es el que, trasladado del propio sistema de los números, se establece en el cuaternario. Y así ha podido haber un pie de cuatro sílabas largas. Y cuando por él establecemos ocho breves, como ocupan igual de espacio en el tiempo, pueden ponerse en lugar del otro. Pero, como exceden la legítima progresión, esto es, el número cuaternario, tienen prohibido ser puestos por sí mismos y generar un ritmo; no por el sentido del oído, sino por una ley de la disciplina[32]. A no ser que estés preparando algo que decir en contra.

[13] *D.* — Preparándolo estoy, es verdad, y ya voy a hacerlo. Pues, ¿qué impedía que el pie progresara hasta un número octonario de sílabas, cuando vemos que dicho número puede ser admitido en un ritmo? Y no me mueve lo que dices de que se admite

en lugar de otro; antes al contrario esto más me exhorta a preguntar o, mejor, a quejarme de que no es admitido también con su propio nombre uno que en lugar de otro sí puede serlo.

M. — No es de admirar que aquí te engañes, pero es fácil la explicación de la verdad. Pues, para omitir las cosas tan importantes que en pro del número cuaternario ya han quedado antes expuestas[33], en torno a por qué hasta él debe realizarse la progresión de las sílabas, supón que yo ya he cedido ante ti y he consentido en que la longitud del pie debe alargarse hasta las ocho sílabas: ¿acaso podrías resistirte a que ya puede haber un pie de ocho sílabas largas?

Ciertamente, en efecto, al número de sílabas al que llega el pie no sólo llega a él el que consta de sílabas breves, sino también el que de largas. Con lo que sucede que, aplicada de nuevo aquella ley que no puede derogarse, en virtud de la cual es lícito que se pongan dos breves por una larga, tendemos hasta las dieciséis sílabas. En donde, si de nuevo quisieres establecer el incremento del pie, avanzamos hasta treinta y dos breves; hasta aquí incluso tu razón te empuja a llevar el pie, y de nuevo aquella ley a colocar doble número de breves en lugar de las largas, y así no se establecerá ningún «modo».

D. — Cedo ya a la razón por la que hacemos avanzar el pie hasta el número cuaternario de sílabas. Que, a su vez, por estos pies legítimos es preciso poner pies de más sílabas, en cuanto que dos breves ocupan el lugar de una larga, no lo rechazo.

Cualquier pie de más de cuatro sílabas, cuando por una larga se ponen dos breves, no crea un ritmo

[14] *M*. — Fácil es, entonces, que veas y concedas que unos son los pies que se colocan en lugar de éstos en cuyo poder está la primacía en el ritmo y otros los que en compañía de éstos. En efecto, cuando en lugar de una de las largas se colocan un par de breves, en lugar de aquél (pie) que domina el ritmo, colocamos otro; como en lugar de un yambo o bien de un troqueo, un tríbraco; o en lugar de un espondeo, un dáctilo o un anapesto o un proceleumático[34].

Pero, cuando no se produce eso mismo, no en lugar de él, sino con él se pone cualquiera que se mezcla de los inferiores, como con el dáctilo el anapesto; con uno y otro jónico, en cambio, el diyambo o bien el dicorio; y los restantes de semejante forma, según su fuero, con los demás. ¿O te parece poco claro, o incluso falso?

D. — Ya entiendo.

M. — Responde, entonces, si aquellos que se ponen en lugar de otros, podrían también ellos por sí mismos hacer un ritmo.

D. — Pueden.

M. — ¿Todos?

D. — Todos.

M. — Entonces, incluso un pie de cinco sílabas[35] puede hacer un ritmo con su propio nombre, porque puede ser puesto en lugar de un baquio o bien de un crético o bien de cualquier peón.

D. — No puede, desde luego, pero a ése ya no lo llamamos pie, si me acuerdo bastante de aquella progresión hasta el número cuaternario. Yo, por mi parte, cuando he respondido que todos pueden, he respondido, por supuesto, que pueden los pies.

M. — Alabo tu diligencia y vigilancia incluso a la hora de retener el nombre. Pero deberías saber que a muchos les pareció que también los de seis sílabas deben ser llamados pies; pero los demás, que yo sepa, a nadie le pareció bien. E incluso aquéllos, a quienes tal cosa les pareció bien, dijeron que para engendrar un ritmo o un metro por sí mismos unos pies tan largos no era oportuno aplicarlos; y así, ni siquiera les dieron nombres[36].

Por todo ello, es más que verdadero aquel «modo» de la progresión que llega hasta las cuatro sílabas; puesto que todos estos pies de los que, divididos, no pueden hacerse dos, han podido, conjuntados, formar un pie; y así, quienes avanzaron hasta la sexta sílaba, a aquellos pies que han sobrepasado la cuarta, se atrevieron sólo a transferirles el nombre de pie; de ningún modo, en cambio, les toleraron que aspiraran a la primacía que hay en los ritmos y en los metros. Pero, cuando en sustitución de las largas se duplican las breves, se llega incluso, como ya ha demostrado el cómputo, hasta la séptima y la octava sílaba, número hasta el que nadie estira el pie. Pero, puesto que veo que hay acuerdo entre nosotros en que cualquiera de más de cuatro sílabas, cuando por una larga ponemos dos breves, se puede poner no con dichos pies legítimos, sino en lugar de ellos, y en que no pueden por sí mismos crear un ritmo, para que no se alargue hasta el infinito lo que según la razón tiene que terminar, y como estimo que ya se ha discutido bastante entre nosotros sobre el ritmo, pasemos a los metros, si te place.

D. — Me place, de veras.

PARTE SEGUNDA

SOBRE EL METRO

[5] *M*. — Dime, en consecuencia, si estimas que el metro se hace con los pies o los pies con el metro.

D. — No entiendo.

M. — ¿Los pies, al conjuntarse, crean el metro o al conjuntarse los metros se crean los pies?

D. — Sé ya qué dices, y pienso que de la conjunción de pies se hace el metro.

M. — ¿Por qué a fin de cuentas piensas esto?

D. — Porque entre el ritmo y el metro dijiste que hay esta diferencia: que en el ritmo el entrelazamiento de los pies no tiene ningún final concreto; en el metro, en cambio, lo tiene. Así, ese entrelazamiento de los pies se entiende que es tanto del ritmo como del metro; pero allí se constituye infinito, aquí, en cambio, finito.

Si un pie y un semipié son un metro o no

M. — Por consiguiente, un solo pie no es un metro.

D. — No, por supuesto.

M. — ¿Y qué un pie y medio pie?

D. — Ni esto siquiera.

M. — ¿Por qué? ¿Acaso porque el metro se configura a base de pies, y no se puede hablar desde luego de «pies» cuando hay menos de dos?

D. — Así es.

M. — Inspeccionemos, por tanto, los metros aquellos que un poco antes fueron traídos por mí a colación, y veamos de qué pies constan. No es propio, en efecto, que tú en la observación de este género estés aún sin pulir. Éstos son, entonces:

Ite igitur, Camenae
Fonticolae puellae,
Quae canitis sub antris
Mellifluos sonores.

Bastantes son éstos para lo que pretendemos, pienso yo. Tú ya mídelos y da cuenta de qué pies tienen.

D. — No puedo en absoluto; pienso, en efecto, que hay que medir los que pueden acoplarse legítimamente, y no soy capaz de desembarazarme de ahí. Si, en efecto, de primero hiciere un corio, sigue un yambo, que en tiempos es equiparable, pero no se marca con las palmas de forma semejante; si un dáctilo, no sigue otro que se le iguale al menos en tiempos; si un coriambo, hay la misma dificultad: lo que queda, en efecto, no conviene con él ni en los tiempos, ni en el batir de palmas. Por lo tanto, o esto no es un metro, o es falso lo que entre nosotros se ha disertado acerca del acoplamiento de los pies; pues no encuentro qué otra cosa decir.

Para los silencios hay unos espacios concretos en los metros

[16] *M*. — Que, desde luego, es un metro, se hace convincente no sólo por aquello

de que es más de un pie y tiene un final concreto, sino también por el juicio de los propios oídos; no sonaría, en efecto, con tan suave igualdad ni lo marcarían las palmas con un movimiento tan ajustado si no hubiese en él una naturaleza «numerosa» [*numerositas*][37], que, por cierto, no puede existir sino en esta parte de la música.

Que, de verdad, estimes que son falsas las cosas que entre nosotros quedaron establecidas me deja admirado; nada, en efecto, hay o más concreto que los números o más ordenado que aquel inventario y sistematización de los pies. Pues a partir de la propia razón de los números, que en modo alguno falla, se extrajo todo lo que llegamos a reconocer en ellos de capacidad tanto para acariciar los oídos, como para obtener la primacía en el ritmo. Pero mira mejor tú, mientras repito varias veces *Quae canitis sub antris* y vuelvo a acariciar con esa entidad «numerosa» [*numerositas*] tu sentido, qué distancia hay entre esto y si añadiera a su final alguna sílaba breve y asimismo repitiera del mismo modo esto: *Quae canitis sub antrisve*.

D. — Uno y otro se deslizan agradablemente dentro de mis oídos. Este, sin embargo, de después, al que has añadido una sílaba breve, me veo obligado a confesar que tiene más de espacio y de tiempo, puesto que se ha hecho más largo.

M. — ¿Y qué? Cuando aquél de más arriba, *Quae canitis sub antris*, lo repito de modo que tras el final no haga nada de silencio, ¿llega hasta ti el mismo deleite?

D. — Al contrario, un no sé qué cojo me choca, a menos que acaso prolongues la última más que las demás largas.

M. — Entonces, bien sea eso mismo de más que se prolonga, bien sea lo que se silencia, ¿estimas que en el tiempo tiene algo de espacio?

D. — ¿Cómo puede ser de otro modo?

[**8**. 17] *M*. — Recta es tu apreciación. Pero dime también cuánto espacio piensas que hay.

D. — Medir esto es de todas todas difícil.

M. — Dices verdad, pero, ¿verdad que te parece que lo mide aquella sílaba breve que, cuando la añadimos, en la repetición de tal metro no echó de menos el sentido ni un alargamiento de la última larga más allá de lo acostumbrado, ni silencio alguno?

D. — Asiento totalmente. En efecto, mientras tú pronunciabas y repetías aquél de más arriba, repetía yo para mí éste de después a la par contigo. Así sentí que el mismo espacio de tiempo se nos presentaba a ambos, cuando con el silencio tuyo convenía la breve última mía.

M. — Es, por tanto, preciso que retengas que estos espacios de los silencios están determinados en los metros[38]. Por ello, cuando encontrares que algo le falta a un pie legítimo, será preciso que tú consideres si se compensa con un silencio medido y numerado.

D. — Esto ya lo tengo; prosigue con lo demás.

Cuál sea el «modo» de este silencio

[18] *M*. — Veo que ya debemos preguntar por el «modo» del propio silencio: de hecho, en este metro, donde tras el coriambo descubrimos un baquio, puesto que le falta un tiempo para ser de seis tiempos como el coriambo, muy fácilmente lo sintieron los oídos, y en la repetición obligaron a interponer un silencio de tanto espacio cuanto ocuparía una sílaba breve. Por contra, si tras el coriambo se colocara un espondeo, tendremos que terminar ejecutando[39] dos tiempos con el silencio al volver a la cabeza, como es éste: *Quae canitis fontem*.

Pues creo que tú ya sientes que hay que hacer un silencio para que, cuando volvemos a la cabeza, el batir de palmas no cojee. Pero, a fin de que puedas experimentar cuánta es la medida de tal silencio, añade una sílaba larga, de modo que resulte *Quae canitis fontem vos*, y esto repítelo con palmadas: verás que tanto ocupa de tiempo el batir de palmas cuanto ocupaba en el de más arriba, al haberse colocado allí dos largas tras el coriambo y aquí, tres. De donde queda claro que allí se interpone un silencio de dos tiempos.

Por contra, si después del coriambo se colocara un yambo, como es éste, *Quae canitis locos*, nos vemos obligados a un silencio de tres tiempos; silencio que para que pueda explorarse, se los añade (los tres tiempos) bien mediante un segundo yambo, bien mediante un corio, bien mediante un tríbraco, de modo que quede así: *Quae canitis locos bonos o Quae canitis locos monte* o *Quae canitis locos nemore*. En efecto, con estos añadidos, cuando sin el silencio nos conmueve la agradable y equilibrada repetición, y aplicando las palmadas se encuentra que cada uno de estos tres ocupa tanto de espacio cuanto aquél en el que hacíamos silencio, se hace manifiesto que allí el silencio era de tres tiempos.

Puede tras el coriambo establecerse una sílaba larga, de modo que se silencien cuatro tiempos. Pues también se puede dividir el coriambo de forma que la elevación y la bajada convengan entre sí a base de simple y doble. De este metro un ejemplo es *Quae canitis res*. Al cual si le añadieras bien dos largas, bien una larga y dos breves, bien una breve y una larga y una breve, bien dos breves y una larga, bien cuatro breves, completarás un pie de seis tiempos, de modo que se repita sin echar de menos ningún silencio. Tales son: *Quae canitis res pulchras, Quae canitis res in bona, Quae canitis res bonumve, Quae canitis res teneras*, *Quae canitis res modo bene*.

Todo lo cual conocido y concedido, creo que ya te queda suficientemente manifiesto que no se puede hacer un silencio de menos de un tiempo, y que es preciso que no se haga un silencio de más de cuatro tiempos; pues por un lado, ésta es de suyo aquella

progresión reglada de la que ya quedaron muchas cosas dichas; por otro, en la totalidad de los pies ninguna elevación o bajada ocupa más de cuatro tiempos.

La cuestión precedente queda por fin resuelta

[9] *M.* — Así es que cuando se canta o se declama algo que tenga un final concreto y tenga más de un pie y que con su natural movimiento, antes de considerar los «números», acaricie el sentido con un cierto equilibrio, ya hay un metro. Aunque, en efecto, tenga menos de dos pies, sin embargo, como excede de uno y obliga a hacer un silencio, no sin medida, sino cuanto es suficiente para completar los tiempos que se le deben al otro pie, en lugar de dos pies el oído percibe algo que ocupa los tiempos de dos pies, hasta que se vuelva a la cabeza, mientras se añade también al cómputo del sonido el silencio, concreto y medido, del intervalo. Pero ya quisiera que me dijeras si, conocidas estas cosas que han quedado dichas, les das tu asentimiento.

D. — Las he conocido y les doy mi asentimiento.

M. — ¿Por darme crédito a mí o por llegar a ver tú mismo, por ti, que son verdad?

D. — Por mí mismo, sinceramente, aunque al decirlas tú voy conociendo que estas cosas son verdad.

De cuántos tiempos a lo sumo pueda constar un metro y de cuántos pies un verso

[0] *M.* — Venga, por tanto, ahora, ya que hemos encontrado a partir de dónde comienza a existir el metro, encontremos también hasta dónde avanza. En efecto, el metro comienza a partir de dos pies, bien plenos a base de su propio sonido, bien añadiendo al cómputo un silencio para rellenar lo que falta. Por lo cual conviene que ahora vuelvas de nuevo la vista a aquella progresión cuaternaria, y que me des cuenta de hasta cuántos pies debemos extender el metro.

D. — Fácil es esto ciertamente, pues la razón sobradamente enseña que son ocho los pies.

M.—¿Y qué? ¿Recuerdas aquello que dijimos nosotros, que los doctos llamaron verso al que constaba de dos miembros medidos y acoplados según una razón concreta?

D. — Lo recuerdo bien.

M. — Como, entonces, no se ha dicho que el verso consta de dos pies, sino de dos miembros, y como es manifiesto que el verso no tiene un solo pie, sino más, ¿verdad que la propia realidad indica que un miembro es más largo que un pie?

D. — Así es, en verdad.

M. — Pero si los miembros fueran iguales en un verso, ¿verdad que se podría

trastrocar el orden, de modo que la primera parte, sin distinción, se hiciera la última y la última, la primera?

D. — Lo entiendo.

M. — Luego, para que esto no suceda y resulte suficientemente manifiesto y se distinga que en el verso uno es el miembro con el que comienza y otro con el que acaba, no podemos rechazar que es preciso que los miembros sean desiguales.

D. — De ningún modo.

M. — Esto, entonces, considerémoslo primero en el pirriquio, si te place, en el que ya tienes a la vista, creo, que un miembro no puede ser menor de tres tiempos, puesto que esto es lo primero mayor que un pie.

D. — Asiento.

M. — Entonces el verso mínimo, ¿cuántos tiempos poseerá?

D. — Diría que seis, si aquel trastrocamiento del orden no me echara atrás. Siete, por tanto, tendrá, puesto que menos que tres un miembro no puede tener; tener más, en cambio, aún no se ha prohibido.

M. — Entiendes correctamente. Pero di cuántos pies pirriquios tienen siete tiempos.

D. —Tres y medio.

M. — Se debe, entonces, un silencio de un tiempo mientras se vuelve al principio, para que pueda completarse el espacio de un pie.

D. — Se debe, desde luego.

M. — Añadido éste a la cuenta, ¿cuántos serán los tiempos?

D. — Ocho.

M. — Tal, entonces, como el pie mínimo, que también es el primero, no puede tener menos de dos tiempos, así el verso mínimo, que es el primero, no puede tener menos de ocho.

D. — Así es.

M. — ¿Y qué el verso máximo, más extenso que el cual no procede que haya? ¿De cuántos tiempos, a fin de cuentas, debe ser? ¿Verdad que enseguida lo verás, si volvemos el ánimo hacia aquella progresión de la que tantas veces se han dicho tantísimas cosas?

D. — Ya entiendo que el verso no puede ser mayor de treinta y dos tiempos.

[21] *M*. — ¿Y qué sobre la longitud del metro? ¿Piensas que debe ser más amplia que la del verso, cuando aquel metro que es el mínimo es tanto menor como el mínimo verso?

D. — No lo pienso.

M. — Como, entonces, el metro comienza a partir de dos pies y el verso a partir de cuatro, o bien aquél, a partir del espacio de dos pies y éste, del de cuatro, incluido en la cuenta el silencio; como, por otra parte, el metro no excede de ocho pies, ¿verdad que,

como también el verso es un metro, es necesario que dicho verso no exceda de tal número de pies?

D. — Así es.

M. — Viceversa, como el verso no es más largo de treinta y dos tiempos, y metro es también una longitud de un verso, si no tiene una conjunción de dos miembros del tipo de la que se prescribe en el verso, sino que sólo se cierra con un final concreto, y no debe ser más largo que el verso, ¿verdad que es manifiesto que, como el verso es preciso que no exceda los ocho pies, así el metro, los treinta y dos tiempos?

D. — Asiento.

M. — Habrá, entonces, un mismo espacio de tiempo y un mismo número de pies tanto para el metro como para el verso, y habrá una cierta frontera común, más allá de la cual ni uno ni otro deben avanzar; aunque el metro alcanza su límite cuadruplicando los pies a partir de los que empieza a existir; el verso, en cambio, cuadruplicando los tiempos a partir de los que, también él, empieza a existir. De manera que, puede verse, el «modo» de crecimiento, observada la consabida razón cuaternaria, el metro lo comparte con el verso en los pies; el verso, con el metro en los tiempos.

D. — Entiendo, y doy mi aprobación, y me siento complacido de que sea así tal concordia y consenso.

[1] *Certus finis:* recuérdese lo dicho en nota a I 1 sobre «concreto» como traducción de *certus*.

[2] Traducimos así el término *symphoniacus*, sustantivación de un adjetivo (cf. CIC., *Defensa de Milón* 55: *symphoniaci pueri: Defensa de Cecina* 55, *symphoniaci servi; Verrinas* II V 64 *symphōníaci homines)* derivado de *symphonia* (que los latinos traducen como *consonantia*, y que implica la idea de sonar conjuntadamente).

Sobre esta clase de músicos, que vemos organizados en *collegia* y ligados tanto al culto y a la milicia como al teatro y a otras diversiones, y a los que el propio San Agustín se refiere en alguna ocasión *(Epíst*. 60, 1) en sentido despectivo como músicos gregarios frente a los solistas, cf., por ejemplo. WILLE, *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, págs. 34. 102 s., 319, 359 y 494; BAUDOT, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montreal, 1973, págs. 32, 34, 40, 44, 85, 128.

[3] Los címbalos eran platillos metálicos que se hacían chocar entre sí. El escabel era una especie de lámina de madera provista de una lámina metálica que se hacía sonar con el pie: cf. CIC., *Defensa de Celio* 65; SUETONIO, *Caligula* 54; WILLE, *op. cit*., págs. 13, 109, 147, 179, 181 s., 199 s., 337, 532 s., 611, 719. Ambos instrumentos de percusión se empleaban con frecuencia para marcar con sus golpes *(ictus*, el denominado «ictus mecánico»: cf. LUQUE, *El dístico*..., págs. 53 ss.) el ritmo de la música que se ejecutaba: PLINIO, *Historia Natural* II 95, 209 *in symphoniae cantu ad ictus modulantium pedum moventur;* cf. WILLE, *op. cit*., págs. 240 ss.

[4] Empleamos aquí para traducir el latín *tenor* su heredero español «tenor», con su sentido etimológico, que es el que trata de recoger la definición del DRAE: «Constitución u orden firme y estable de algo».

[5] Sobre el término «tibia» recuérdese lo dicho a propósito de I 6. De lo que aquí se dice se deduce que a partir de las inflexiones melódicas de la *tibia* se podía en este caso reconocer la articulación musical del pasaje que con su ritmo «ostinato» indefinido no marcaban los címbalos y escabeles.

[6] Una doctrina [*doctrina*], una ciencia [*ars*].

[7] La consabida pareja *res* («las cosas») y *verba* («las palabras»), fundamental en la lingüística, la retórica y, en general, en todo el pensamiento antiguo, sobre la cual va a volver San Agustín repetidas veces en lo que sigue.

[8] *Mensio vel mensura*.

[9] *Modus*: recuérdese lo dicho en nota a I 2.2.

[10] *Rationabilis*, es decir, organizado, perceptible e interpretable según una *ratio*.

[11] Esta distinción ritmo/metro, entendido éste como una especie de aquél, como una concreción de la secuencia indefinida de aquél, es algo generalizado entre los artígrafos antiguos y que pervivirá en los metricólogos tardíos: cf., por ejemplo, MARIO VICTORINO: *et cum metro certo numero syllabarom vel pedum finitum sit, rhythmus autem numquam numero circunscribatur. (Gramm, Lat*., ed. KEIL., VI 42, 2-3). Sobre la cuestión, cf., por ejemplo, GRAF, *Rhytmus und Metrum*, Hamburgo, 1891. VANDVIK, *Rhythmus und Metrum. Akzent und ictus*, Oslo, 1437. MATHIESKN, «Rhythm and Meter in Ancient Greek Musik», *Music Theory Spectrum* 7 (1985) 159-180, LUQUE, «Sistema y realización...» y *De pedibus, de metris*..., págs. 307 ss.

[12] *Metrum*, en efecto, significa medida, y no sólo en este campo del proceso rítmico, sino en todo el amplio ámbito de la experiencia humana. Y ya dentro del ritmo de la música y la versificación *metrum* tiene todas las aplicaciones que se pueden derivar de su sentido básico de «medida»: todos aquellos componentes o unidades del proceso rítmico en el momento en que sean entendidos como medida de dicho proceso son *metra*. Una estrofa, un período, un verso, un *colon*, un pie, una sílaba, uno de los tiempos que ocupa dicha sílaba, todo ello puede ser, y de suyo lo es, denominado *metrum*. Así, por ejemplo, como observaba AFTONIO *(Gramm. Lat*., ed. KEIL VI 53, 27), un hexámetro es un *metrum*, pero a la vez cada uno de los seis pies de que consta es también un *metrum*.

[13] Un corte articulatorio.

[14] Es ésta, como enseguida veremos, una idea en la que desde Varrón insisten una y otra vez los artígrafos romanos a la hora de definir el concepto de verso frente al de metro.

[15] «Id, pues, Camenas, | doncellas que habitáis las fuentes, | que cantáis al abrigo de los antros | melífluos sones, | que os laváis el cabello | purpúreo en la fuente | Hipocrene, donde una vez | desplegadas sus crines

acuosas | lavó su boca espumante | Pegaso, su alma | a punto de volar para siempre | al reluciente éter».

Versos de autor incierto (MATTIACCI —*I fragmmenti dei 'Poetae Novelli'*. Introduzione, testo critico e commento a cura di —, Roma, 1982, págs. 8 ss.— y con ella BLÄNSDORF —*Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum el Lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Stuttgart-Leipzig, 1995, págs. 381 ss.— los atribuyen a Tiberiano, poeta entre los siglos III y IV d. C.) o compuestos por San Agustín, e interpretados por él como constituidos a base de un coriambo y un baqueo (— ᴗ ᴗ — |ᴗ — —). En el último, sin embargo, la tercera sílaba es larga; para ajustarla a este esquema habría que pensar en una abreviación por mor del acento de la sílaba siguiente, de acuerdo con ciertas tendencias de la lengua hablada de la época (cf. KNIGHT, *St. Augustine's* De musica. *A synopsis*, Londres, 1950. pág. 33: NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo, 1958, pág. 20).

A versillos de este tipo, en el contexto de los *cola* yámbicos y del saturnio, aluden tanto TERENCTANO MAURO (2525 ss., quien expresamente los mide también a base de coriambo y baqueo —él lo llama antibaqueo —), como AFTONIO *(Gramm. Lat.*, ed. KEIL VI 138, 23), relacionándolos, respectivamente con la versificación de Horacio y de Petronio.

Elio Festo Aftonio, de finales del siglo III o comienzos del IV, fue autor de un tratado de métrica que luego quedó soldado con el *Ars grammatica* de Mario Victorino, rétor romano de mediados del siglo IV d. A., traductor de Platón y de Aristóteles y comentarista de sus obras así como de las de Cicerón; convertido al cristianismo (cf. AG., *Conf*. VIII 2. 3), combatió contra los arrianos y trató de armonizar la fe cristiana con la tradición neoplatónica (cf. MARIOTTI, *Marii Victorini Ars grammatica. Introduzione, testo critico e commento*, Florencia, 1967, págs. 12 ss.); conviene, por tanto, no perder de vista los posibles lazos entre él y San Agustín.

Se asemejan (cf. MARZI, *Aurelii Augustini De musica*, Florencia, 1969, pág. 652), por otra parte, estos versillos o *cola* a la penúltima de las doce formas yámbicas «compuestas por período» (*sýnthetoi katà períodon*: formas de doce tiempos, *dōdecásēmoi*, a base de yambos y troqueos; una especie de variaciones del antiguo gliconio —DEL GRANDE, *La metrica greca*, Turín, 1960, pág. 260—) que describe ARÍSTIDES QUINTILIANO *(Mús*. I 16, pág. 36, 8 W.-I): troqueo + 2 yambos + troqueo (— ᴗ | ᴗ — | ᴗ — | —), el esquema rítmico que se reconoce en el segundo verso del conocido Epitafio de Seikilos (s. II pág. C.: cf. PÖHLMANN-WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001, págs. 88 ss.).

16 Una vez más el primer hexámetro de la *Eneida*.

17 Se refiere S. Agustín a la cesura penthemímeres, la principal del hexámetro, que lo articula en dos miembros de 5 y 7 semipiés, respectivamente. Más adelante explicará con detenimiento las excelencias de esta proporción.

18 *Metrum* aquí con su sentido de período métrico o verso.

19 Se trata de una vieja doctrina que, aunque no exclusiva del denominado sistema varroniano o pergameno, como alguna vez se ha pensado, debió de difundirse entre los artígrafos latinos desde los escritos de Varrón: «*omnis… versus* katà tò pleîston *in duo cola dividitur*» se lee en AFTONIO / MARIO VICTORINO (*Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 54, 4) dentro del capítulo *de colis metrorum*, en un pasaje que, sin duda, proviene de Varrón, probablemente a través de Tacomesto. «*Omnis versus in duo cola formandus est*», volvemos a leer en el mismo Aftonio / Mario Victorino (64, 32), dentro del capítulo *de tome sive incisione versuum*, cuya fuente parece haber sido también Tacomesto. Y más adelante (154, 23). ya en el libro IV, encontramos otra vez la misma idea, que vemos asimismo recogida en otros textos como el fragmento parisino *De rhythmo* (*Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 631, 14) o como las *Etimologías* de SAN ISIDORO (I 39 —*De metris*—, 1).

San Agustín insistirá en esta doctrina a lo largo de todo el tratado y de un modo especial en el libro V, dedicado precisamente al estudio del verso y de su articulación en miembros.

20 Volverá específicamente sobre la cuestión al comienzo del libro V.

21 Nuevo testimonio de que la cantidad no era ya percibida como tal, sino que se trataba de algo meramente aprendido sobre la base de los modelos clásicos.

22 Frase o verso constituido a base de veinte sílabas breves, interpretables como diez pirriquios o, lo que es prácticamente lo mismo, cinco proceleusmáticos. No se puede determinar si el ejemplo es ideado al caso por San Agustín o si circulaba en el ámbito de la escuela. Su traducción sería: «Agito con celeridad algo ágil, que

agito para ti. porque tu alma lo quiere».

[23] Es decir, dar lugar a una serie rítmica continuada, o sea. que no son apropiados para la «ritmopea continua» (*synechḗs rhythmopoiía*).

[24] San Agustín, para quien el pirriquio es un pie de pleno derecho, entiende el proceleusmático como compuesto de dos pirriquios, al igual que el diyambo y el ditroqueo (y quizá en su origen el dispondeo); evidentemente, por las razones que ya dijimos, no son casos comparables por completo.

[25] De la «ritmopea continua».

[26] O sea, el troqueo es igual al yambo en magnitud y en *ratio* (posterior al yambo en la serie, por aquello de la primacía de lo breve), pero antitético en cuanto al sentido del ritmo: descendente (Tt) en él, ascendente (tT) en el yambo.

[27] Como ya se dijo, a S. Agustín, situado como está desde el ángulo de la rítmica, a efectos de la igualdad de *levatio* y *positio*, le resulta irrelevante la naturaleza silábica de las mismas. En consecuencia, la *levatio* y *positio* del anapesto, el dáctilo y el proceleusmático son iguales.

Sin embargo, ya dejamos advertido más arriba que esta equivalencia es más teórica que práctica: en efecto, la norma de la versificación dactílica que conocemos admite la contracción de las dos breves del pie que da lugar al esquema denominado «espondeo»: es. en cambio, ajena a dicha norma la resolución de la larga del tiempo marcado, con lo que no son posibles como esquemas de una forma dactílica ni el anapesto (que además de esta resolución de la larga del T conllevaría la contracción de las dos breves del t) ni el proceleusmático. Así, pues, sólo en una secuencia de ritmo anapéstico, cuya norma admite tanto la contracción del t como la resolución del T, se realiza en la práctica la «equivalencia» enlre dáctilo, anapesto y proceleusmático de que habla San Agustín.

[28] Todo ello quedó ya expuesto con mayor detalle más arriba.

[29] *Feriuntur*: en el sentido de marcar los golpes *(ictus)* del ritmo.

[30] Se entiende «de hasta cuatro sílabas».

[31] Es decir, por el hecho de ser empleados, y con el nombre que tienen, en dicha serie rítmica: dan lugar a un ritmo concreto, al que además dan nombre.

[32] Es decir, una norma de la doctrina rítmico-métrica: una vez más lo sensorial frente a lo racional.

[33] II 4. 4.

[34] Sólo aquí y en IV 10, 11 el texto de FINAERT, que estamos siguiendo, presenta la forma *proceleusmaticus*; en los demás casos aparece *proceleumaticus*.

Nótese además que San Agustín, en toda esta distinción que está haciendo entre «formas» rítmico-métricas (los pies «legítimos», que por sí mismos generan un ritmo determinado) y posibles figuras o «esquemas» que dichas formas pueden adoptar, sólo habla de posibles resoluciones de largas en dos breves; nunca de posibles contracciones de dos breves en una larga. Desde esa perspectiva, por ejemplo, el dáctilo o el anapesto se entienden como resoluciones del espondeo. La razón de ello no debe de ser otra que la rigurosa fidelidad con la que sigue el criterio en virtud del cual los pies se ordenan y jerarquizan de menor a mayor (en tiempos y en sílabas), según lo de la prioridad de lo breve.

[35] Fina trampa que el maestro tiende para comprobar la atención de su discípulo. La sagacidad de éste, en cambio, la esquiva.

[36] Sobre todo ello, cf. LUQUE. *De pedibus, de metris*..., págs. 209 ss.; 239 ss.

[37] Condición o entidad rítmica.

[38] La teoría de los silencios, que en el libro IV expondrá de forma exhaustiva, es una de las características del tratado de S. Agustín (también en otras obras no técnicas —*De Genes¡ ad litteram* V 25— hace referencia al efecto estético de dichos silencios en el canto), cosa que lo coloca más en el terreno de la música, de la rítmica, que en el de la métrica. Aun cuando, como hemos venido viendo, de acuerdo con esa mezcla entre rítmica y métrica propia de ciertas escuelas musicales tardías (los «unionistas» a que hicimos ya referencia), ha descrito los pies como unidades no sólo temporales (formas rítmicas), sino también silábicas (formas métricas), ahora, al hacer entrar en la valoración de los pies no sólo sílabas sino también unos posibles silencios, pone de manifiesto que se halla situado en una perspectiva preferentemente rítmica.

[39] Es decir, «hacer efectivos», «actualizar»: San Agustín emplea aquí el verbo *ago (perago)*, con el que en otras ocasiones, como es habitual, designa la «ejecución» («performance»; recuérdese el término *actor*, «actor») de una forma métrica o musical.

LIBRO CUARTO

DE NUEVO SE CONSIDERA EL METRO

Por qué la última sílaba del metro se toma de forma indiferente

[**1**] *M*. — Volvamos, entonces, a la consideración del metro, a propósito de cuyo progreso[1] y longitud me he visto obligado a tratar contigo algo sobre el verso[2], para cuyo tratamiento tenemos establecido un lugar más adelante.

Pero primero pregunto algo importante: si no repudias el que la última sílaba, que delimita el metro, bien sea larga, bien breve, los poetas y sus jueces, los gramáticos, arbitraran que no es pertinente para el caso.

D. —Totalmente lo repudio; no me parece, en efecto, que sea de razón.

M. — Dime, te suplico, qué metro es el mínimo en el pirriquio.

D. — Tres breves.

M. — ¿Cuánto, entonces, hay que guardar silencio mientras se vuelve al comienzo?

D. — Un tiempo, que es el espacio de una sílaba breve.

M. — Vamos, «percute»[3] ya este metro, no con la voz, sino con palmadas.

D. — Hecho está.

M. — «Percute» también de este modo un anapesto.

D. — Hecho esto también.

M. — ¿Qué diferencia te ha parecido que hay?

D. — Nada en absoluto.

M. — ¿Qué? La causa de que así sea, ¿me la puedes decir?

D. — Me parece que está a la vista, pues lo que en aquél se asigna al silencio, eso se asigna en éste al alargamiento de la última sílaba; pues se «percute» allí la última breve del mismo modo que aquí la larga, y después de idéntico intervalo se vuelve a la cabeza. Pero allí hay un reposo mientras se completa el espacio del pie pirriquio, aquí, mientras el de la sílaba larga. Así en uno y otro es equiparable la demora tras la que, interpuesta, damos la vuelta.

M. — No, por tanto, sin sentido aquéllos quisieron que en nada sea pertinente para el caso la última sílaba del metro, bien sea larga, bien breve; cuando, en efecto, es el final, sigue un silencio; todo el que corresponde al propio metro al que se le pone fin. ¿O estimas que ellos en esta causa debieron considerar algún tipo de repetición o de regreso a la cabeza y no sólo el hecho de que se pone un fin, como si luego nada hubiera que decir?

D. — Doy mi asentimiento a que la última sílaba se ha de tomar de forma indiferente.

M. — Correcto. Pero si esto se produce a causa del silencio, por haberse considerado el final como si el que pusiere fin ya no fuera a hacer sonar nada más, y por mor de este larguísimo espacio de tiempo en el propio reposo no supone diferencia alguna qué sílaba se coloque allí, ¿verdad que es consecuente el que la propia indiferencia de la última sílaba que se concede en virtud del largo espacio, sirva para que, bien haya allí una sílaba breve, bien una larga, los oídos para sí la reivindiquen como larga?[4].

D. — Veo que es a todas luces consecuente.

De cuántas sílabas consta el mínimo metro pirriquio

[**2**. 2] *M*. — ¿Y ves también aquello de que, cuando decimos que el mínimo metro pirriquio es tres sílabas breves, de modo que se guarde silencio por el espacio de una breve mientras volvemos al inicio, no hay diferencia alguna entre que repitamos este metro o unos pies anapestos?

D. — Ya percibí esto, desde luego, un poco antes gracias a aquella «percusión».

M. — ¿Verdad, entonces, que juzgas que cuanto está aquí confuso, debe ser distinguido por algún procedimiento?

D. — Por completo así juzgo.

M. — Di si ves que haya otro procedimiento para establecer tales distinciones, sino el que el metro pirriquio mínimo no esté, como a ti te parecía, en tres breves, sino en cinco. En efecto, tras un pie y un semipié hacer un silencio que dure el semipié debido para completar el pie, y así volver al inicio y establecer este metro como mínimo en el pirriquio, no lo permite la paridad del anapesto, como ya quedó demostrado. Por ello, es

después de dos pies y un semipié cuando hay que hacer aquel silencio de un tiempo, si queremos vernos libres de confusión.

D. — ¿Por qué, en efecto, no son dos pirriquios el metro mínimo en el pirriquio, y cuatro sílabas breves, tras las que no sea menester hacer un silencio, mejor que cinco, tras las que sí sea menester?

M. — Alerta, sin duda, pero no te guardas de que de esto no te aparte el proceleumático así como de aquello el anapesto.

D. — Dices verdad.

M. — Te parece bien, entonces, este «modo» en las cinco breves y en un silencio de un tiempo?

D. — Me parece bien, de veras.

M. — Me parece que tú te has olvidado de qué modo dijimos que en el ritmo se podía discernir si se discurría a base de pirriquio o de proceleumático.

D. — Bien me amonestas, pues dejamos claro que esos «números» había que distinguirlos uno de otro mediante el batir de palmas. Por ello ya tampoco aquí temo a ese proceleumático que, si se aplica el batir de palmas, podré distinguirlo del pirriquio.

M. — ¿Por qué, en consecuencia, no has visto que había que aplicar ese mismo batir de palmas para que de aquellas tres breves, esto es, del pirriquio y del semipié después del cual era preciso guardar un silencio de un tiempo, se distinguiera el anapesto?

D. — Ya entiendo, y vuelvo al camino y confirmo que en el pirriquio el metro mínimo son tres breves que, una vez añadido al cómputo el silencio, ocupan el tiempo de dos pirriquios.

M. — Aprueban, por tanto, tus oídos[5] este tipo de «número»: *Si aliqua, Bene vis, Bene die, Bene fac, Animus, Si aliquid, Male vis, Male die, Male fac, Animus, Medium est*.

D. — De sobra lo aprueban, en especial habiendo recordado ya de qué modo es preciso que se los marque con las palmas para que no se confundan con el metro pirriquio los pies anapestos[6].

En aras de la pureza musical se atiende a si la última sílaba es breve o larga

[3] *M.* — Mira también éstos: *Si aliquid es, Age bene, Male qui agit, Nihil agit, Et ideo, Miser erit*[7].

D. —Con suavidad se insinúan también éstos, salvo en un solo lugar, donde el final del tercero se acopla con el inicio del cuarto.

M. — Eso mismo es, en una palabra, lo que he pretendido de tus oídos. No en vano, efectivamente, el sentido se siente golpeado cuando de todas las sílabas espera un

tiempo por cada una, sin ningún silencio interpuesto; una expectativa que, ciertamente, se ve defraudada por la concurrencia de las dos consonantes, *t* y *n*, que obligan a que la vocal precedente sea larga, y la extienden a dos tiempos. A este tipo los gramáticos lo llaman sílaba larga por posición[8]. Pero, debido a la consabida indiferencia de la última sílaba, nadie recrimina tal metro, aun cuando unos oídos puristas y severos, incluso sin acusador, lo condenen. Pues mira, te ruego, cuánta diferencia hay si en lugar de lo que es:

Male qui agit. Nihil agit

se dice:

Male qui agit. Homo perit[9].

D. — Esto sí que es claro y cabal.

M. — Nosotros, entonces, en aras de la pureza de la música observemos esto que los poetas no observan en aras de facilitar el canto: que cuantas veces, por poner un ejemplo, nos sea necesario intercalar algunos metros, en los que nada se le deba a un pie que haya que compensar con un silencio, pongamos como últimas sílabas las que la ley del ritmo en cuestión exige, a fin de que volvamos del final al principio sin choque alguno contra los oídos ni falsedad en la medida, concediéndoles, no obstante, a aquéllos[10] que finalicen tales metros como si después nada fueran a decir y que, por ello, constituyan impunemente como sílaba final bien sea una larga, bien sea una breve. Pues en el flujo continuo de los metros quedan más que abiertamente convencidos por el juicio de los oídos de que no deben poner como última sílaba más que la que hay que poner, de acuerdo con el derecho y la razón del propio metro. Ahora bien, esta continuidad se produce cuando al pie no se le debe nada por lo que nos veamos obligados a hacer un silencio.

D. — Entiendo, y agradezco que prometas unos ejemplos en los que el sentido no tenga que soportar injusticia alguna.

[**3**. 4] *M*. — Venga, ahora, por orden da cuenta tú también de estos pirriquios:

Quid erit homo
Qui amat hominem
Si amet in eo
Fragile quod est?

Amet igitur
Animum hominis,
Aliquid amans[11].

¿Qué te parecen éstos?

D. — ¿Qué, sino que discurren con la mayor suavidad e integridad?

M. — ¿Y qué éstos?

Bonus erit amor,
Anima bona sit:
Amor inhabitat,
Et anima domus.
Ita bene habitat,
Ubi bona domus;
Ubi mala, male[12].

D. — También éstos los percibo suavísimamente en su continuo fluir.

M. — Ahora mira tres pies y medio:

Animus hominis est
Mala bonave agitans.
Bona voluit, habet;
Mala voluit, habet[13].

D. — Estos también, gracias a la interposición de un silencio de un tiempo[14], son agradables.

M. — Siguen cuatro pirriquios plenos. Percíbelos y júzgalos:

Animus hominis agit
Ut habeat ea bona,
Quibus inhabitet homo,
Nihil ibi metuitur[15].

D. — En éstos también la medida es precisa y agradable.

M. — Oye entonces ahora nueve sílabas breves. Oye y juzga:

Homo malus amat et eget;
Malus etenim ea bona amat,
Nihil ubi satiat eum[16].

D. — Presenta ahora cinco pirriquios.
M.

Levicula fragilia bona,
Qui amat homo, similiter habet[17].

D. — Ya es suficiente esto y le doy mi aprobación. Ahora añade un semipié.
M. — Lo haré:

Vaga levia fragilia bona,
Qui amat homo, similis erit eis[18].

D. — Bien, por supuesto, y ya estoy esperando seis pirriquios.
M. — Óyelos también:

Vaga levicula fragilia bona,
Qui adamat homo, similis erit eis[19].

D. — Es suficiente. Añade un semipié.
M.

Fluida levicula fragilia bona
Quae adamat anima, similis erit eis[20].

D. — Es suficiente, y está bien. Dame ya siete pirriquios.
M.

Levicula fragilia gracilia bona,
Quae adamat animula, similis erit eis[21].

D. — Añádaseles un semipié; en efecto, éste se presenta con un aire elegante.

M.

> *Vaga fluida levicula fragilia bona,*
> *Quae adamat animula, fit ea similis eis*[22].

D. — Los ocho pies veo que restan ya para evadirnos ya de estas minucias. Aunque, en efecto, los oídos, en virtud de una especie de medición natural, aprueben lo que haces sonar, no quisiera, sin embargo, que tuvieras que buscar tantas sílabas breves; sílabas que, si no me engaño, encontrarlas[23] encadenadas en la conjunción de las palabras es más difícil que si fuera lícito mezclarles largas.

M. — En nada te engañas, y para darte prueba de mi agradecimiento, porque al fin se nos permite pasar de aquí, el metro que resta de este género lo compondré con una sentencia más halagüeña:

> *Solida bona bonus amat, et ea qui amat habet.*
> *Itaque nec eget amor, et ea bona Deus est*[24].

D. —Tengo más que colmadamente terminados los metros del pirriquio[25]. Siguen los yámbicos, de los que me basta por cada uno un par de ejemplos, que es un deleite oír sin interpelación alguna.

Lo mismo se cuestiona sobre los yambos

[**4**. 5] *M.* —Te daré gusto. Pero éstos que ya hemos llevado a término, ¿cuántos son?

D. — Catorce.

M. — ¿Cuántos crees que serán también los yámbicos?

D. — Igualmente catorce[26].

M. — ¿Y qué, si en ellos quisiera yo en lugar de un yambo poner un tríbraco? ¿No será más multiforme la variedad?

D. — Manifiesto es, desde luego; pero yo esos ejemplos deseo oírlos a base de sólo yambos, para no alargarnos; pues que por cualquier sílaba larga se pueden poner dos breves, es fácil disciplina.

M. — Haré lo que quieres y te tengo agradecido el que con tu inteligencia dispuesta a seguirme aminoras mi trabajo. Pero presta oído al yámbico.

D. — En eso estoy, empieza.

M. —

Bonus vir,	*Beatus.*
Malus miser,	*Sibi est malum.*
Bonus beatus,	*Deus bonum ejus.*
Bonus beatus est,	*Deus bonum eius est.*
Bonus vir est beatus,	*Videt Deum beate.*
Bonus vir et sapit bonum,	*Videns Deum beatus est.*
Deum videre qui cupiscit,	*Bonusque vivit, hic videbit.*

Bonum videre qui cupit diem,
Bonus sit hic, videbit et Deum.
Bonum videre qui cupit diem ilium,
Bonus sit hic, videbit et Deum illic.
Beatus est bonus, fruens enim est Deo;
Malus miser, sed ipse poena fit sua.
Beatus est videns Deum, nihil cupit plus;
Malus bonum foris requirit, hinc egestas.
Beatus est videns Deum, nihil boni amplius;
Malus bonum foris requirit, hinc eget miser.
Beatus est videns Deum, nihil honi amplius vult:
Malus foris bonum requirit, hinc egenus errat.
Beatus est videns Deum, nihil boni amplius volet;
Malus foris bonum requirit, hinc eget miser bono[27].

Lo mismo sobre el troqueo

[**5**. 6] *D.* — Sigue el troqueo. Presenta los trocaicos[28], pues éstos van muy bien.
M. — Lo haré, y del mismo modo que los yámbicos:

Optimi	*Non egent.*
Veritate,	*Non egetur.*
Veritas sat est,	*Semper haec manet.*
Veritas vocatur	*Ars Dei supremi.*
Veritate factus est	*mundus iste quem vides*
Veritate facta cuncta	*Quaeque gignier videmus.*
Veritate facta cuncta sunt,	*Omniumque forma veritas.*
Veritate cuncta facta cerno.	

Veritas manet, moventur ista.
Veritate facta cernis omnia,
Veritas manet, moventur omnia.
Veritate facta cernis ista cuncta,
Veritas tamen manet, moventur ista.
Veritate facta cuncta cernis optime,
Veritas manet, moventur haec, sed ordine.
Veritate facta cuncta cernis ordinata,
Veritas manet, novans movet quod innovatur.
Veritate facta cuncta sunt, et ordinata sunt,
Veritas novat manens, moventur ut noventur haec.
Veritate facta cuncta sunt, et ordinata cuncta,
Veritas manens novat, moventur ut noventur ista[29].

Metros espondaicos

[**6**. 7] *D*. — El espondeo veo que sigue, pues también el troqueo ha satisfecho a los oídos.

M. — Éstos son los metros del espondeo:

Magnorum est,	*Libertas.*
Magnum est munus	*Libertatis.*
Solus liber fit,	*Qui errorem vincit.*
Solus liber vivit.	*Qui errorem iam vicit.*
Solus liber vere fit,	*Qui erroris vinclum vicit.*
Solus liber vere vivit,	*Qui erroris vinclum iam vicit.*

Solus liber non falso vivit,
Qui erroris vinclum jam devicit.
Solus liber iure ac vere vivit,
Qui erroris vinclum magnus devicit.
Solus liber iure ac non falso vivit,
Qui erroris vinclum funestum devicit.
Solus liber iure ac vere magnus vivit,
Qui erroris vinclum funestum jam devicit.
Solus liber iure ac non falso magnus vivit,
Qui erroris vinclum funestum prudens devicit.
Solus liber iure ac non falso securus vivit,
Qui erroris vinclum funestum prudens jam devicit.

Solus liber iure ac non falso securus jam vivit,
Qui erroris vinclum tetrum ac funestum prudens devicit
Solus liber iure ac non falso securam vitam vivit,
Qui erroris vinclum tetrum ac funestum prudens jam devicit[30].

A cuántos metros da lugar el tríbraco

[7. 8] *D.* — Tampoco del espondeo tengo nada que reclamar. Vayamos al tríbraco.

M. — Sí, desde luego. Pero como todos los cuatro pies anteriores de los que se ha hablado han hecho nacer[31] catorce metros cada uno, que en conjunto suponen cincuenta y seis, más son de esperar del tríbraco. En aquéllos, en efecto, cuando queda en silencio el espacio de un semipié, no se silencia más de una sílaba; en éste, en cambio, cuando hacemos un silencio, ¿estimas acaso que solamente procede hacerlo por el espacio de una sílaba breve, o que también el tiempo de dos breves puede estar abarcado por el silencio? Puesto que nadie va a dudar que la división de éste es doble: pues o comienza por una y finaliza en dos o, por el contrario, empezando por dos, se termina con una. Por ello es necesario que éste procree veintiún metros[32].

D. — Es muy cierto. Pues empiezan a partir de cuatro breves, de modo que hacemos un silencio de dos tiempos; luego hay cinco, donde hacemos un silencio de uno; en tercer lugar, seis, donde no hay que hacer nada de silencio; en cuarto lugar, siete, donde de nuevo hay que hacer un silencio de dos tiempos; después, ocho, donde uno de uno; en sexto lugar, nueve, donde no hay que hacer ninguno. Y así, mientras se van añadiendo de una en una, hasta llegar a veinticuatro sílabas, que son ocho tríbracos, se completan veintiún metros en total.

M. — Con toda soltura has seguido la cuenta, pero, ¿estimas que en cada ocasión tenemos nosotros que poner ejemplos, o los que hemos adjuntado a los cuatro primeros pies hay que entender que ofrecerán suficiente luz a los demás?

D. — A mi juicio, desde luego, suficiente.

M. — Y yo ahora no requiero ningún otro más que el tuyo. Sin embargo, puesto que sabes ya perfectamente que en los metros pirriquios, cambiando el batir de palmas, se pueden «percutir» tríbracos, pregunto si el primer metro del pirriquio puede también contener un metro del tríbraco.

D. — No puede; pues procede que el metro sea mayor que el pie.

M. — ¿Y qué, el segundo?

D. — Puede; en realidad, cuatro breves son dos pirriquios, un tríbraco y un semipié, de forma que allí no hacemos ningún silencio y aquí uno de dos tiempos.

M. — Cambiando, entonces, el batir de palmas, tienes en los pirriquios también

ejemplos del tríbraco, hasta llegar a dieciséis sílabas, esto es, a cinco tríbracos y un semipié, con los que te debes contentar; los demás, en efecto, puedes, bien con la voz, bien con algún tipo de palmadas, entrelazarlos por ti mismo, si es que, con todo, entiendes que aún hay que ir explorando con el sentido de los oídos los «números» de este tipo.

D. — Haré, sin duda, lo que vaya pareciendo. Veamos los que quedan.

Después de un dáctilo v de un anapesto procede poner una larga, de modo que se haga un silencio de dos tiempos

[**8**. 9] *M.* — Sigue el dáctilo, que sólo una vez puede dividirse[33]. ¿O estimas de otro modo?

D. — Al contrario, así es.

M. — ¿Qué parte de él, entonces, puede estar en el silencio?

D. — La mitad, puede verse.

M. — ¿Y qué si, establecido tras el dáctilo un troqueo, quisiera alguien hacer un silencio de un solo tiempo, el que se debe para completar el dáctilo en una sílaba breve? ¿Qué responderemos? No podemos, en efecto, decir que no procede hacer un silencio menor que el espacio de un semipié. En efecto, el criterio manejado más arriba[34] nos había persuadido de que no hay que hacer un silencio no menor sino mayor del tiempo de un semipie. Pues, efectivamente, menor que un semipié es el silencio que se hace en el coriambo, cuando después del propio coriambo se coloca un baquio, ejemplo de lo cual es *Fonticolae puellae*; por espacio, en efecto, de una sílaba breve conoces que aquí hacemos nosotros un silencio, el que se debe para completar los seis tiempos.

D. — Dices la verdad.

M. — Establecido, entonces, un troqueo tras un dáctilo, ¿será lícito también hacer un silencio de un solo tiempo?

D. — Así me veo obligado a confesarlo.

M. — ¿Quién, al fin y al cabo, te iba a obligar si te acordaras de lo de más arriba? Esto, desde luego, te sucede porque has olvidado qué quedó demostrado sobre la indiferencia de la última sílaba y sobre cómo los oídos reclaman para sí la última como larga, aunque sea breve, cuando queda espacio para que se alargue.

D. — Ya entiendo, pues, efectivamente, si la última sílaba breve, cuando resta un silencio, los oídos la perciben larga, tal y como hemos conocido por la anterior razón y por los ejemplos, ninguna diferencia habrá si tras un dáctilo se coloca un troqueo o un espondeo. Por lo tanto, cuando la vuelta atrás[35] se tiene que distinguir mediante un silencio, procede poner una sola sílaba larga tras el dáctilo, para que guardemos silencio por espacio de dos tiempos[36].

M. — ¿Y qué, si se pone un pirriquio tras el dáctilo? ¿Piensas que se actúa correctamente ?

D. — No correctamente, pues si es tal o un yambo en nada se distingue, puesto que por un yambo es necesario que se lo perciba debido a la última, que reclaman los oídos como larga, ya que resta un silencio. Que un yambo, por su parte, no procede que se ponga tras un dáctilo, debido a la diversidad de elevación y bajada, ninguna de las cuales procede que en el yambo tenga tres tiempos, ¿quién no lo va a entender?[37].

[**9**. 10] *M*. — Muy bien por completo, y consecuentemente. Pero, ¿cuál es por fin tu parecer sobre el anapesto? ¿La razón es la misma?

D. — Por supuesto, la misma.

El baquio y otros pies de cinco o siete tiempos se acomodan más al «habla suelta»[38]

M. — Ya, entonces, consideremos el baquio, si te parece, y dime cuál es su primer metro.

D. — Pienso que son cuatro sílabas, una breve y tres largas, de las que dos pertenecen al baquio; y una, a su vez, la última, a la incoación del pie que con el baquio se puede poner, de forma que lo que se le debe, quede en el silencio. En algún ejemplo, no obstante, quisiera explorar esto con los oídos.

M. — Fácil es, sin duda, adjuntar ejemplos, con los que, sin embargo, creo que no te podrás deleitar de la misma forma que con los de más arriba, pues estos pies de cinco tiempos, como también los de siete, no discurren tan suavemente como los que se dividen o bien en partes iguales, o bien en una simple y una doble, o en una doble y una simple. Tan grande es la diferencia entre los movimientos «sescuados» y los «iguales» o los «complicados», de los que ya bastante tratamos en aquella primera charla nuestra[39]. Y así estos pies, a saber, los de cinco y siete tiempos, así como los poetas (los tratan) con especial desdén, así el «habla suelta» [*oratio soluta*][40] los asume de especial buen grado.

Lo cual se puede ver con especial facilidad en los ejemplos que has pedido. En efecto, éstos son: *Laborat magister docens tardos*[41]. Dale la vuelta[42] interponiendo un silencio de tres tiempos, silencio que para que lo sintieras más fácilmente, para eso después de los tres pies he puesto una sílaba larga, lo cual es el inicio de un crético, que junto al baquio puede ponerse. Y no he dado ningún ejemplo para el primer metro, que es de cuatro sílabas, por temor a que un solo pie no fuera suficiente para avisar a tu sentido cuánto debías guardar silencio tras él y una larga. Ejemplo que, he aquí, ahora voy a dar y a repetir yo mismo, para que en mi silencio sientas los tres tiempos: *Labor nullus, Amor magnus*[43].

D. — Queda suficientemente al descubierto que estos pies son más adecuados para el «habla suelta»[44], y no hay ninguna necesidad de ir recorriendo los demás con ejemplos.

M. — Verdad dices; pero, ¿acaso cuando hay que hacer el silencio te parece que sólo una larga se puede poner después del baquio?

D. — No, sinceramente, sino también una breve y una larga, que es el primer semipié del baquio en cuestión. Pues, si nos fue lícito incoar un crético, porque con dicho baquio se puede poner, ¿cuánto más nos será lícito hacerlo tomando el propio baquio, sobre todo, cuando del crético no pusimos algo que sea igual en tiempos a la primera parte del baquio?

Qué se puede poner después de un pie pleno, cuando lo restante se rellena con un silencio

[11] *M*. — Ya, entonces, si te parece, mientras yo oigo y juzgo, haz tú mismo un recorrido por lo demás, y en todos los pies que restan trata de alcanzar qué se debe poner tras un pie pleno cuando lo restante se completa mediante un silencio.

D. — Muy breve es ya, opino, y muy fácil lo que requieres, pues lo que se ha dicho del baquio también se puede decir del peón segundo. Tras el crético, a su vez, también es lícito poner una sílaba larga y un yambo y un espondeo, de forma que se haga un silencio o de tres tiempos o de dos o de uno. Y lo que se ha dicho de éste, eso le cuadra también al primer peón y al último.

Ya tras el palimbaquio lo suyo es colocar bien una larga, bien un espondeo, por lo que también en este metro se hará un silencio o de tres tiempos o de uno. Idéntica es la condición del peón tercero. Desde luego, donde quiera que se pone un espondeo, allí también se pone, por derecho, un anapesto.

Tras el moloso, en realidad, cosa que atañe a su división, o ponemos una larga, de modo que hagamos un silencio de cuatro tiempos, o dos, de modo que hagamos uno de dos. Pero ya que se ha explorado, tanto mediante el sentido, como mediante la razón[45], que junto con él se podían integrar en la serie todos los pies de seis tiempos, habrá tras él lugar también para el yambo y quedarán tres tiempos para el silencio; lo habrá también para el crético y se callará uno; con esta condición lo habrá también para el baquio. Por contra, si en dos breves resolviéramos la primera del crético y la segunda del baquio, lo habrá también para el peón cuarto. Y lo que digo del moloso, eso también lo podré decir de los restantes pies de seis tiempos[46].

Ya el proceleusmático[47] creo que hay que remitirlo a los demás que constan de cuatro tiempos, salvo cuando colocamos tras él tres breves; lo que es igual que si colocáramos un anapesto, debido a la última sílaba que con el silencio suele tomarse por

larga[48].

Al epítrito primero, desde luego, se le añade al final correctamente el yambo y el baquio y el crético y el peón cuarto. Quede dicho esto también del segundo, de modo que se silencien o cuatro tiempos o dos. En cuanto a los dos epítritos restantes, pueden correctamente seguirlos de inmediato el espondeo y el moloso, de forma que se permita resolver en dos breves la primera del espondeo, y la primera o la segunda del moloso.

En consecuencia, en tales metros se callarán o tres tiempos o uno.

Queda el dispondeo, tras el que, si pusiéramos un espondeo, habrá que silenciar cuatro tiempos; si un moloso, dos, manteniéndose la licencia de resolver una larga en dos breves, bien en el espondeo, bien en el moloso, a excepción de la última.

Ahí tienes lo que quisiste que yo recorriera salvo que, por ventura, me vayas a corregir algo.

De entre los pies de seis tiempos malamente se clausuran el dicoreo con un yambo y el antispasto con un espondeo

[12] *M.*—Más bien no yo, sino tú, cuando apliques el oído para juzgar, pues te pregunto si, cuando digo y marco con las palmas este metro, *verus optimus*[49], y éste, *Verus optimorum*[50], y éste otro, *Veritatis inops*[51], tu sentido percibe este tercero tan agradablemente como los anteriores. Cosa que juzgará fácilmente repitiéndolos y marcándolos con las palmas con los debidos silencios.

D. — Es manifiesto que percibe aquéllos con agrado; éste, con desagrado.

M. — Luego no se pone correctamente un yambo tras un dicorio.

D. — Así es.

M. — Rectamente, en cambio, puede ponerse después de los demás, a lo cual daría su asentimiento cualquiera que repitiera estos metros de acuerdo con la disciplina de interponer silencios.

Fallacem cave.
Male castum cave.
Multiloquum cave.
Fallaciam cave.
Et invidum cave.
Et infirmum cave[52].

D. — Siento lo que dices, y lo apruebo.

M. — Mira también si nada te choca, cuando este metro, con un silencio de dos

tiempos interpuesto, prosigue desigual al repetirlo ⟨ * * * ⟩[53]. ¿Acaso, en efecto, sonaría tal como éstos?:

Veraces regnant.
Sapientes regnant.
Veriloqui regnant.
Prudentia regnat.
Boni in bonis regnant.
Pura cuncta regnant[54].

D. — Más bien éstos, equilibrada y suavemente; aquél, en cambio, estridentemente.

M. — Con esto, entonces, nos quedaremos: que entre los metros de pies de seis tiempos el dicorio se clausura mal con el yambo; el antispasto, con el espondeo.

D. — Nos quedaremos, de acuerdo.

[13] *M*. —¿Y qué? La causa de que así sea ¿verdad que la aprobarás, si prestas atención a que mediante la elevación y la bajada el pie se divide en dos partes, de forma que, si en él hay alguna sílaba medial, bien una, bien dos, o se atribuyen a una sola parte, a la anterior o bien a la posterior, o se reparten entre una y otra?

D. — Esto ciertamente lo tengo sabido, y es verdad; pero, ¿qué hace al caso?

M. — Atiende también a esto que voy a decir; verás entonces más fácilmente lo que preguntas; pues juzgo que para ti es manifiesto que hay unos pies sin sílabas mediales, como el pirriquio y los demás de dos sílabas; otros, en los que lo de en medio conviene en espacio o con la primera parte o con la extrema o con una y otra o ni con una ni con otra[55]; a la primera, como en el anapesto o en el palimbaquio o en el peón primero[56]; a la última, como en el dáctilo, o bien en el baquio, o bien en el peón cuarto[57]; a una y otra, como en el tríbraco, o en el moloso, o en el coriambo, o en cualquier jónico[58]; ni a una ni a otra, como en el crético o en los peones segundo y tercero o en el diyambo, dicorio, antispasto[59]; pues en los pies que pueden dividirse en tres partes iguales, la parte central conviene con la primera y la última; en cambio, en los que no pueden, o con la primera solamente, o con la última, o con ninguna de las dos.

D. — También esto lo sé igualmente y estoy a ver a dónde apunta.

M. — ¿A dónde, al fin y al cabo, piensas, sino a que veas que un yambo con silencio se coloca mal después de un dicorio, porque lo de en medio en él no es igual ni a la primera parte ni a la última, y por ello se muestra discordante con la elevación y con la bajada? Esto se entiende también del espondeo, que de forma semejante no gusta de ser puesto con un silencio tras un antispasto. ¿O tienes algo que decir contra esto?

D. — Yo, desde luego, nada, salvo que esta ofensa que se le hace a los oídos cuando así se colocan dichos pies, se hace en comparación con aquella suavidad que deleita el oído cuando tales pies se ponen con un silencio tras los restantes de seis tiempos. Pues si, callados los otros, me consultaras cómo suenan, aportando ejemplos, bien un yambo tras un dicorio, bien un espondeo tras un antispasto, puestos con un silencio, (diré lo que siento) quizás los aprobaría y alabaría.

M. — No me opongo a ti, de veras. Sin embargo, para mí es suficiente el que dicha colocación en comparación con «números» semejantes, pero que suenan mejor, según dices, ofende. Por esto efectivamente hay que desaprobarla, porque, siendo también del mismo género aquellos pies que, cerrados por tales semipiés, confesamos que se deslizan más agradablemente, no debía discrepar con ellos. Pero, ¿verdad que te parece que, según este criterio, tampoco procede que el yambo se ponga con silencio tras el epítrito segundo? Pues también en este pie un yambo ocupa el lugar de en medio, de modo que no se equipara en tiempos ni a la parte anterior ni a la posterior[60].

D. — Me obliga la razón de más arriba a concederlo.

Suma de todos los metros

[14] *M.* — Venga, ahora dame en respuesta, por favor, el número de todos los metros que ya hemos tratado, esto es, de aquéllos que comienzan a partir de sus propios pies plenos y se cierran bien a base de sus propios pies plenos, de forma que no interpongamos silencio cuando se vuelve a la cabeza, bien a base de pies no plenos con un silencio, los cuales, no obstante, la razón nos ha enseñado que son congruentes con aquéllos; comenzando el número a partir de dos no plenos hasta llegar a ocho plenos, de forma, en cualquier caso, que no se excedan los treinta y dos tiempos[61].

D. — Trabajoso ciertamente es lo que me impones; vale, sin embargo, la pena.

Pero recuerdo que poco antes habíamos llegado ya a setenta y siete metros, desde el pirriquio hasta el tríbraco, puesto que aquellos pies de dos sílabas creaban catorce cada uno, que vienen a ser en conjunto cincuenta y seis. El tríbraco, por su parte, veintiuno, debido a su doble división. Así, pues, a estos setenta y siete añadimos catorce del dáctilo y otros tantos del anapesto; en efecto, si se colocaran plenos, sin ningún silencio, comenzando el metro a partir de dos, hasta llegar a los ocho pies, hacen nacer[62] siete cada uno; añadidos, a su vez, semipiés con un silencio, comenzando el metro a partir de un pie y un semipié, llegando hasta siete y medio, otros siete cada uno. Y resultan ya todos ciento cinco.

El baquio, en realidad, no puede prolongar su metro hasta ocho pies, para no sobrepasar los treinta y dos tiempos; y tampoco puede ningún pie de cinco tiempos; pero

pueden éstos llegar hasta los seis. El baquio, por tanto, y el que es igual a él no sólo en tiempos, sino también en división, el peón segundo, avanzando a partir de dos pies hasta llegar a seis, cuando se ordenan íntegros, sin silencio, hacen nacer cinco metros cada uno; con silencio, a su vez, comenzando a partir de un semipié y llegando hasta los cinco semipiés, otros cinco cada uno cuando se pone una larga tras ellos, e igualmente otros cinco cada uno cuando se ponen una breve y una larga. Por tanto, crean respectivamente quince, que, reducidos a un total, son treinta. Y resultan ya todos los metros ciento treinta y cinco.

El crético, de hecho, y los que en paridad con él se dividen, los peones primero y cuarto, como tras ellos es lícito poner no sólo una larga, sino también un yambo y un espondeo y un anapesto, llegan hasta setenta y cinco. En efecto, siendo tres pies, crean cinco cada uno sin silencio; con silencio, en cambio, veinte, los cuales, en conjunto, como se ha dicho, resultan setenta y cinco, con los que, añadidos a la suma anterior, se completan los doscientos diez.

El palimbaquio y el que concuerda con él en división, el peón tercero, producen, íntegros, sin silencio, cinco cada uno; con silencio, en cambio, cada uno, cinco con una larga, cinco con un espondeo, cinco con un anapesto. Estos los añadimos a la suma mayor y tenemos en total doscientos cincuenta metros.

[15] El moloso y los demás pies de seis tiempos que con aquél en conjunto resultan siete, crean, íntegros, cuatro cada uno; con silencio, en cambio, ya que además de una larga se puede colocar tras cada uno de ellos también un yambo, y un espondeo, y un anapesto, y un baquio, y un crético, y un peón cuarto, completan cada uno veintiocho, que, en conjunto, vienen a ser ciento noventa y seis, los cuales, contados con aquellos cuatro de cada uno, se completan los doscientos veinticuatro; pero de aquí se han de deducir ocho, puesto que mal se ordena tras el dicorio el yambo, y tras el antispasto, el espondeo. Quedan doscientos dieciséis que, añadidos a la suma mayor, hacen en total cuatrocientos sesenta y seis metros.

El cálculo del proceleumático no ha podido hacerse junto con los pies con los que converge, debido a los semipiés que tras él se ponen en mayor número, pues tras él se puede poner no sólo una sílaba larga con silencio, como tras el dáctilo y sus consortes, de modo que se silencien dos tiempos, sino también tres breves, de modo que se silencie un tiempo, con lo que se consigue que la última breve se perciba como larga.

Los epítritos engendran, íntegros, tres metros cada uno, comenzando el metro a partir de dos pies, llegando hasta cuatro; si, en efecto, añadieras un quinto, excederías los treinta y dos tiempos, cosa que no procede. Con silencio, de hecho, el primer y segundo epítrito, engendran tres cada uno con un yambo colocado detrás; tres, con un baquio; tres, con un crético; tres, con un peón cuarto; los cuales, junto con aquéllos tres

respectivos sin silencio, resultan treinta. Los epítritos tercero y cuarto, a su vez, engendran tres cada uno antes del silencio; tres, con un espondeo y tres, con un anapesto; tres, con un moloso; tres, con un jónico menor; tres, con un coriambo; los cuales resultan en total, junto con aquéllos tres que engendraron sin silencio, treinta y seis. Por tanto, los epítritos hacen nacer, en total, sesenta y seis metros, los cuales, junto con los veintiún proceleumáticos. añadidos a la suma anterior, hacen quinientos cincuenta y tres. Queda el dispondeo, que engendra él mismo, íntegro, también tres. Añadiéndose, en cambio, un silencio, tres con un espondeo y tres con un anapesto; tres, con un moloso; tres, con un jónico *a minore*; tres, con un coriambo; los cuales sumados con aquéllos tres que crea íntegro, resultan dieciocho. Así, los metros en total serán quinientos setenta y uno.

[16] *M*. — Lo serían ciertamente, si no hubiera que restar tres, ya que después del epítrito segundo ha quedado dicho que mal se pone un yambo[63].

Pero esto, ciertamente, bien está; por lo cual dime ya cómo te toca el oído este metro:

Triplici vides, ut ortu
Triviae rotetur ignis[64].

D. — Con absoluta suavidad.

M. — ¿Puedes decir de qué pies consta?

D. — No puedo, ni encuentro, en efecto, cómo se acomodan entre sí los que mido. Bien sea, en efecto, que coloque a la cabeza un pirriquio, bien que un anapesto, bien que un peón tercero, con éstos no convienen los que siguen. Y encuentro aquí, en efecto, un crético tras un peón tercero, de forma que queda una sílaba larga que el crético no rechaza que se coloque tras él; pero con estos pies este metro no podría constituirse correctamente sino interponiendo un silencio de tres tiempos; ahora, en cambio, no se hace nada de silencio cuando en su repetición acaricia por completo el oído.

Primera regla

M. — Mira, entonces, si debe comenzar por un pirriquio y a continuación podemos medir un dicorio y luego un espondeo, que completa los tiempos[65] de los que al principio hay dos. Puede asimismo ocupar la cabeza un anapesto, después medirse un diyambo, de modo que la última larga[66], colocada al lado de los cuatro tiempos del anapesto,

complete los seis tiempos que vienen a convenir con el diyambo; a partir de lo cual es lícito que entiendas que las partes de los pies no sólo se ponen al final, sino también a la cabeza de los metros[67].

D. — Ya entiendo.

Segunda regla

[17] *M*. — ¿Y qué, si quitara una larga del final, de forma que quede un metro así: *segetes meus labor*?[68]. ¿Verdad que adviertes que se repite con un silencio de dos tiempos?[69]. De lo que resulta manifiesto que incluso alguna parte del pie se puede poner en el principio del metro, y alguna en el final, y alguna en el silencio.

D. — También esto es manifiesto.

M. — Pero que esto se produce si en este metro mides un dicorio íntegro[70]; pues si un diyambo, y se pone al comienzo un anapesto, ves puesta al principio una parte del pie que tiene ya cuatro tiempos; los dos, a su vez, que se le deben se silencian al final[71]. De lo que aprendemos que un metro puede comenzar por una parte de un pie y venir a acabar a un pie pleno, pero nunca sin un silencio.

D. — También esto queda completamente a la vista.

Tercera regla

[18] *M*. — ¿Y qué? Este metro, ¿puedes medirlo y decir de qué pies consta?

Iam satis terris nivis, atque dirae
Grandinis misit Pater, et rubente
Dextera sacras jaculatus arces[72].

D. — Puedo establecer en la cabeza un crético, y medir dos pies restantes de seis tiempos cada uno: uno, un jónico *a maiore*[73], el otro, un dicorio, y hacer un silencio de un tiempo, que se adjunta al crético para que se completen los seis tiempos[74].

M. — No ha dejado de faltarle algo a tu consideración. En efecto, cuando el dicorio está al final, restando un silencio, su última, que es breve, se percibe como larga. ¿O vas a negarlo?

D. — Al contrario, lo confieso.

M. — No es, por tanto, apropiado establecer al final un dicorio, salvo que al repetir no siga ningún silencio, de modo que no se sienta ya un dicorio, sino un epítrito

segundo[75].

D. — Es manifiesto.

M. — ¿Cómo mediremos, entonces, este metro?

D. — No sé.

[**14**] *M*. — Atiende, entonces, si suena bien, cuando lo pronuncio de manera que tras las tres primeras sílabas haga un silencio de un tiempo; así, en efecto, al final nada quedará en deuda, de manera que adecuadamente pueda haber allí un dicorio[76].

[19] *D*. — Suena de lo más agradable.

M. — Esto, por tanto, adjuntémoslo también a nuestra arte[77]: que no sólo al final, sino también antes del final, cuando es preciso, podemos hacer un silencio. Y entonces es preciso, cuando aquello que se debe para completar los tiempos de los pies o inadecuadamente se silencia al final debido a la brevedad de la última, como en éste que se ha dicho, o cuando se establecen dos pies no plenos: uno, en la cabeza; otro, en el final, del tipo de éste:

Gentiles nostros inter oberrat equos[78].

Has sentido, en efecto, según opino, que yo, después de cinco sílabas largas, he hecho en silencio una duración de dos tiempos, y otro tanto de silencio hay que hacer en el final mientras se vuelve a la cabeza[79]. El hecho es que, si midieras este metro según una ley de seis tiempos, tendrás de primero un espondeo; el segundo, un moloso; el tercero, un coriambo; el cuarto, un anapesto. Al espondeo, por tanto, se le deben dos tiempos para que complete un pie de seis tiempos, y al anapesto. Así es que se silencian dos tras el moloso, antes del final y dos, tras el anapesto, en el final[80].

Si, en cambio, según una ley de cuatro tiempos, habrá una larga en la cabeza, a continuación medimos dos espondeos, a continuación dos dáctilos, y después una larga hará de cierre. Hacemos así un silencio de dos tiempos tras el doble espondeo, antes del final, y otro de dos en el final, para que se completen los dos pies cuyas mitades hemos puesto en la cabeza y en el final[81].

Cuarta regla

[20] No faltan, sin embargo, ocasiones en que lo que se debe a dos pies no plenos colocados al principio y al final, se les devuelve sólo mediante un silencio final, con tal de

que sea de un tamaño que no exceda el espacio de medio pie, como son éstos dos:

Silvae laborantes, geluque[82]
Flumina constiterint acuto.[83]

El primero, en efecto, de ellos empieza por un palimbaquio, de allí discurre a un moloso y termina con un baquio: se hace, por tanto, un silencio de dos tiempos; de los cuales cuando hayas devuelto uno al baquio y otro al palimbaquio, se completarán por doquier los grupos de seis tiempos[84]. Éste de después, por su parte, se empieza con un dáctilo, de allí prosigue a un coriambo y se cierra con un baquio: procederá, por tanto, hacer un silencio de tres tiempos; de ahí restituiremos uno al baquio y dos al dáctilo, para que en todos haya seis tiempos para cada uno[85].

[21] Con todo, se devuelve lo que se le debe para completarlo antes al pie extremo, que al que se halla establecido al principio. Y en absoluto dejan los oídos que se haga de otro modo. Y no es de extrañar: pues, cuando reemprendemos la marcha, lo que se adjunta a la cabeza es desde luego lo que está en el extremo. Y así en este metro que se ha dicho, *Flumina constiterint acuto*, como se deben tres tiempos para completar en todo caso grupos de seis, si quisieras reproducirlos no mediante un silencio sino mediante la voz, y como podrían ser reproducidos tanto mediante un yambo, como mediante un corio y mediante un tríbraco, ya que todos poseen tres tiempos cada uno, de ningún modo permite el propio sentido que dichos tiempos se restituyan mediante un corio, en el que la primera es una sílaba larga y breve la posterior; lo que, en efecto, debe sonar primero es lo que se debe al baquio último, esto es, una sílaba breve; no la larga que se le debe al dáctilo primero. Esto es posible explorarlo con estos ejemplos:

Flumina constiterint acuto gelu.
Flumina constiterint acute gelida.
Flumina constiterint in alta nocte[86].

¿Para quién es dudoso que aquéllos dos se retoman con suavidad[87] y éste tercero, en cambio, de ningún modo?[88].

Quinta regla

[22] Asimismo, cuando cada uno de los tiempos se le debe a cada uno de los pies sin

completar, si quisieras reproducirlos mediante la voz, no deja el sentido que queden coartados a una única sílaba: justicia totalmente admirable. No conviene, en efecto, que lo que por separado se debe devolver, no se establezca también por separado[89]. Razón por la cual en aquel metro *Silvae laborantes, geluque*, si añadieras una larga al final en lugar del silencio, como es *Silvae laborantes gelu duro*[90], no lo aprueban los oídos; tal como lo aprueban cuando decimos *Silvae laborantes gelu et frigore*[91]. Cosa que sientes más que hasta la saciedad cuando los retomas de uno en uno.

Sexta regla

[23] Asimismo no procede, cuando se ponen dos pies sin completar, que se ponga al prinzcipio uno mayor que al final, pues también esto lo condena el oído; como si dijeras *Optimum tempus adest tandem*[92], de manera que el primer pie sea un crético; el segundo, un coriambo; el tercero, un espondeo, de manera que hagamos un silencio de tres tiempos, de los que dos se deben al último espondeo, para completar los seis, y uno al primer crético. En cambio, si se dijera así, *Tandem tempus adest optimum*[93], dejando interpuesto en silencio el mismo espacio de tres tiempos, ¿quién no va a sentir que se repite muy agradablemente? Por lo tanto, lo ajustado es o bien que el pie sin completar al final sea del mismo espacio que el que está al principio, como aquel *Silvae laborantes, geluque*, o bien que el menor esté al principio y el mayor, al final, como es *Flumina constiterint acuto*. Y no injustificadamente, porque donde hay igualdad, ninguna discordia; donde, en cambio, el número es dispar, si del menor viniéramos al mayor, como se suele al numerar, produce de nuevo el propio orden la concordia.

Séptima regla

[24] De lo que también se sigue aquello de que, cuando se ponen tales pies no plenos de los que se está tratando, si se interpone un silencio en dos lugares, esto es, antes del final y en el final, se haga antes del final tanto silencio cuanto se debe al pie último; y tanto, a su vez, en el final cuanto, claro está, al principio, ya que lo de en medio tiende hacia el fin; desde el fin, en cambio, hay que ir de vuelta al principio. En cambio, si tanto se debe a uno como a otro, no hay ninguna controversia en que tanto silencio hay que hacer antes del fin como en el fin.

En cambio, el silencio es preciso no hacerlo sino donde termina una parte de la oración. En cambio, en aquellos ritmos que no se hacen a base de palabras, sino a base de algún pulso o soplo[94], incluso con la propia lengua[95], no hay en este asunto distinción ninguna sobre después de qué voz o percusión se hace el silencio; sólo que intervenga un

silencio legítimo según las razones antedichas.

Por ello también a partir de dos pies sin completar puede empezar un metro, a condición, no obstante, de que el espacio conjunto de uno y otro no sea menor de lo que puede ser el de un pie y medio; pues hemos dicho más arriba que se ponen correctamente dos pies sin completar justo cuando lo que se debe a ambos no sobrepasa en espacio medio pie. El ejemplo es *Montes acuti*, de modo que o bien hacemos al final un silencio de tres tiempos, o bien uno de un tiempo tras el espondeo y dos al final[96]. De otro modo, en efecto, este metro no se puede medir convenientemente.

Octava regla

[**5**. 25] Figure esto también en la disciplina: que cuando antes del final hacemos un silencio, no termine allí una parte de la oración en sílaba breve, no sea que, según aquella regla a menudo traída a colación, la perciba como larga el sentido por el silencio que sigue. Así es que en este metro, *Montibus acutis*, no podemos hacer un silencio de un tiempo tras el dáctilo, cosa que sí podíamos en el anterior tras el espondeo, no sea que no se sienta ya un dáctilo, sino un crético, y parezca así que el metro se configura no a base de dos pies sin completar, cosa que ahora estamos demostrando, sino de un dicorio completo y de un espondeo último, dando en compensación un silencio de dos tiempos al final[97].

Novena regla

[26] Mas hay que señalar lo siguiente: que a un pie sin completar puesto al principio, o bien se le devuelve allí mismo lo debido mediante un silencio, como es *Iam satis tenis nivis atque dirae*[98]; o bien al final, como *Segetes meus labor*[99]: que, a su vez, a un pie no pleno que se pone al final o se le restituye allí mismo con un silencio lo que se debe, como en aquel *Ite igitur Camenae*[100], o en algún lugar de en medio, como en éste: *Ver blandum viget arvis, adest hospes hirundo*. En efecto, el tiempo que se le debe al baquio último, o se puede expresar con un silencio tras la totalidad del ritmo, o tras el primer pie de tal ritmo, el moloso, o tras el segundo, el jónico *a minore*[101]. Lo que, en cambio, hay de deuda con los pies de en medio casualmente no plenos, no puede ser devuelto sino allí mismo, como es:

Tuba terribilem sonitum dedit aere curvo[102].

Si, en efecto, midiéramos este metro de modo que hiciéramos el primero un anapesto; el

segundo, cualquier jónico con cinco sílabas (resuelta, se entiende, una larga, bien la primera bien la última, en dos breves); el tercero, un coriambo; el último, un baquio, habrá tres tiempos de deuda, uno que hay que devolver al baquio final y dos al anapesto inicial, a fin de que se completen las unidades de seis. Pero todo este espacio de tres tiempos se puede silenciar al final. En cambio, si comenzaras a partir de un pie íntegro, midiendo las cinco primeras sílabas como un jónico, el que quieras, sigue un coriambo; a partir de aquí ya no vas a encontrar ningún pie íntegro, por lo que procederá guardar silencio por espacio de una larga; silencio con el que, añadido a cuenta, se completará un segundo coriambo; quedando para cerrar el metro el baquio, para el que silenciarás al final el tiempo que se le debe[103].

Ciertos metros pueden ser divididos de muchos modos bien por necesidad bien a voluntad

[27] De donde opino que ya está más que claro que, cuando se hace un silencio en los lugares[104] de en medio, se están restituyendo o bien los tiempos que se deben al final, o bien los que se deben allí donde se hace el silencio. Pero algunas veces no es necesario que se haga el silencio en los de en medio, cuando se puede medir el metro de otra forma, como en el que hemos propuesto un poco antes. Algunas veces, en cambio, es necesario, como en éste: *Vernat temperies, aurae tepent, sunt deliciae*[105]; pues es manifiesto que este «número» corre a base de pies o de cuatro tiempos o de seis. Si de cuatro, hay que hacer un silencio de un tiempo tras la octava sílaba, y al final, de dos; mídase en primer lugar un espondeo; en segundo, un dáctilo; en tercero, un espondeo; en cuarto, un dáctilo, contabilizándose el silencio tras la larga, puesto que tras una breve no procede; en quinto, un espondeo; en sexto, un dáctilo; la última, una larga, con la que el «número» se cierra; en los dos tiempos que a ella se le deben se hace un silencio al final[106].

Si, en cambio, medimos aquí pies de seis tiempos, el primero será un moloso; el segundo, un jónico *a minore;* el tercero, un crético, que se hace un dicorio añadiéndole un silencio de un tiempo; el cuarto, un jónico *a maiore;* y una larga última, tras la que se hará un silencio de cuatro tiempos[107]. Se podría de otra manera, de modo que al principio se colocara una larga, a la que seguiría un jónico *a maiore*, después un moloso, después un baquio, que se haría un antispasto añadiéndole un silencio de un tiempo; un último coriambo cercaría el metro, de modo que un silencio de cuatro tiempos al final se reintegraría a la larga establecida sola al principio[108]. Pero los oídos repudian tal medición, porque una parte del pie colocada al principio, a no ser que fuere mayor que la mitad, no se le compensa de forma correcta donde se debe, mediante un silencio final tras un pie pleno. Pero, en virtud de los otros pies interpuestos sabemos sin duda cuánto

es lo que se debe; pero no se comprende por el sentido que se mantenga un silencio por tanto espacio, salvo que en el silencio se deba menos de lo que se puso en sonido, porque, una vez que la voz ha recorrido la parte mayor del pie, la menor que queda sale al paso fácilmente en cualquier lugar.

Se propone un ejemplo

[28] Por lo tanto, del metro que bajo este ejemplo hemos propuesto, *Vernant temperies, aurae tepent, sunt deliciae*, aun cuando hay una medida necesaria, la que hemos dicho si tras su décima sílaba se hace un silencio de un tiempo y uno de cuatro al final, hay otra voluntaria[109], si alguien tras la sexta sílaba quisiera hacer un silencio de dos tiempos, y uno de uno tras la undécima, y uno de dos al final; de forma que haya en el principio un espondeo; siga a éste un coriambo; al tercero, un espondeo, se le cuente un silencio de dos tiempos, de modo que resulte ya un moloso, ya un jónico *a minore;* el cuarto, un baquio, adjuntándole asimismo un silencio de un tiempo resulte un antispasto; con el quinto, un coriambo, el ritmo quede delimitado en lo que hace a la voz, devolviéndole al final, mediante un silencio, dos tiempos al espondeo colocado al principio[110]. Hay asimismo otra. En efecto, si quieres, tras la sexta sílaba harás un silencio de un tiempo y tras la décima otro de uno, tras la undécima otro de otro tanto y uno de dos al final, de modo que el primero sea un espondeo; el segundo, un coriambo; el tercero, un palimbaquio, resulte un antispasto contabilizando un tiempo de silencio; el cuarto, un espondeo, resulte un dicorio intercalándole un silencio de un tiempo y siguiéndole un silencio de un tiempo; un coriambo en último lugar cierre el «número», de forma que hagamos al final un silencio de dos tiempos, los que se le deben al primer espondeo[111]. Hay incluso una tercera medida, si tras el primer espondeo se hace un silencio de un tiempo y se conserva lo demás que se ha visto en el inmediato anterior, salvo que al final de éste se hará un silencio de un tiempo, puesto que aquel espondeo, que se suele colocar en el principio, al venir después un silencio de un tiempo, ha resultado un palimbaquio, de modo que no se le deba más de un tiempo que es el que hay que hacer de silencio al final[112].

De donde ya ves claramente que a los metros se les intercalan silencios, unos necesarios, otros voluntarios; y los necesarios, precisamente, cuando a los pies se les debe algo para completarlos; los voluntarios, en cambio, cuando son pies plenos e íntegros.

Con qué margen de licencia se ponen silencios voluntarios

[29] Ahora bien, lo que más arriba se ha dicho, que no se deben hacer silencios de más de cuatro tiempos, se ha dicho de los silencios necesarios, donde se completan tiempos debidos; pues en aquellos que hemos denominado silencios voluntarios es lícito incluso hacer sonar un pie y hacer un silencio de un pie; lo cual, si lo hiciésemos a intervalos iguales, no será un metro, sino un ritmo, al no hacerse patente ningún final concreto de donde se vuelva a ir a la cabeza. Por lo tanto, si, por ejemplo, quisieras establecer marcas[113] a base de silencios, de forma que tras un primer pie hagas un silencio con los tiempos de un segundo pie, esto no se puede mantener a perpetuidad. Sí es lícito, en cambio, alargar el metro hasta los tiempos reglamentarios a base de contabilizar silencios con la variedad que plazca, como en éste: *Nobis verum in promptu est, tu si venan dicis*[114]. Es lícito aquí tras el primer espondeo hacer un silencio de cuatro tiempos y otro de cuatro tras los dos siguientes; ahora bien, tras los tres finales no se hará silencio alguno, pues los treinta y dos tiempos ya han llegado a término[115]. Pero es mucho más ajustado y, en cierto modo, más justo, que o se haga el silencio sólo al final, o incluso en medio y al final, cosa que se puede hacer sustrayendo un pie, de modo que quede así: *Nobis verum in promptu est, tu dic verum*[116]. Esto también se ha de mantener en los metros (hechos a base) de los restantes pies, a saber, que mediante los silencios necesarios, bien finales, bien mediales, se restituye lo debido para que se completen los pies; ahora bien, no procede hacer un silencio más largo que una parte de pie, la que ocupan la elevación o la bajada. Mediante silencios voluntarios, en cambio, se concede mantener en silencio tanto partes de pies, como pies íntegros, como hemos demostrado con los ejemplos expuestos más arriba. Y hasta aquí queda tratado el sistema de la interposición de silencios[117].

Se ofrecen algunas cosas sobre la mezcla de los pies

[30] Ahora digamos unas pocas cosas sobre la mezcla de los pies y sobre el acoplamiento de los propios metros, toda vez que ya muchas quedaron dichas cuando nos preguntábamos qué pies procede mezclar consigo mismos; y en lo que atañe al acoplamiento de los metros hay que decir algunas cuando comencemos a disertar sobre los versos. Se conjuntan, en efecto, entre sí los pies y se mezclan según las reglas que pusimos de manifiesto en la segunda charla[118]. En esto, con todo, hay que saber lo siguiente: cada tipo de metro de los que ya han sido frecuentados por los poetas, tuvo su propio promotor e inventor[119], quienes pusieron, por así decirlo, unas reglas concretas que se nos prohíbe quebrantar; no procede, en efecto, una vez que ellos las fijaron con arreglo a una razón, cambiar nada allí, aunque, según la razón, podamos sin que choque a los oídos[120]. El conocimiento de este asunto se transmite no por el arte, sino por la

historia[121]; de donde se lo cree más que se lo conoce. Y, en efecto, si no sé qué Falisco[122] compuso unos metros así como suenan éstos:

Quando flagella ligas, ita liga,
Vitis et ulmus uti simul eant,

esto no podemos saberlo, sino solamente creerlo, a base de oír y leer[123].

Una cosa hay propia de la disciplina, que para nosotros sí es pertinente[124], ver si este metro consta de tres dáctilos y un pirriquio último, como la mayoría de los inexpertos en música afirman[125]; no sienten, en efecto, que un pirriquio no se puede poner después de un dáctilo; o si, como enseña la razón[126], el primer pie en este metro es un coriambo, el segundo, un jónico con una sílaba larga resuelta en dos breves, el último, un yambo, tras el que se hará un silencio de tres tiempos[127]; cosa que los hombres medianamente doctos podrían sentir, si un docto, según una y otra ley, lo declamara y marcara con palmas. Así, en efecto, por el sentido natural y común juzgarían qué prescribía la norma de la disciplina[128].

En realidad, sin embargo, los poetas, en su derecho, establecieron metros inmóviles

[31] En realidad, sin embargo, como el poeta aquel quiso que estos «numeros» fueran inmóviles, cuando hacemos uso de este metro, eso hay que guardarlo; no defrauda, en efecto, al oído. Aunque igualmente en nada lo defraudaría si pusiéramos o bien en lugar del coriambo un diyambo o bien el propio jónico sin hacer ninguna resolución en breves y cualquier otra cosa que fuera convergente. En este metro, por tanto, nada se cambiará, no por aquella razón por la que evitamos la desigualdad, sino por aquella por la que observamos la autoridad[129].

Enseña francamente la razón que unos metros se constituyen inmóviles, esto es, unos en los que es preciso no cambiar nada, como es éste mismo del que bastante hemos hablado; otros, móviles, en los que se permite colocar unos pies por otros, como es: *Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano*; en efecto, aquí en lugar de un espondeo es lícito poner un anapesto en cualquier lugar[130]. Otros, ni inmóviles por completo, ni móviles por completo, como es:

Pendeat ex humeris dulcís chelys,
et numeros edat varios, quibus
Assonet omne virens late nemus,

Et tortis errans qui flexibus[131].

Ves, en efecto, que aquí se pueden poner en todas partes tanto espondeos, como dáctilos, salvo el último pie, que el autor del metro quiso que siempre fuera un dáctilo. También en estos tres tipos ves, desde luego, que no poco vale la autoridad[132].

Regla primera sobre la mezc1a de los pies

[32] Ahora bien, en cuanto a aquello que en la mezcla de los pies pertenece a la sola razón, que juzga sobre las cosas que se sienten[133], hay que saber que estas partes de los pies, que tras unos pies concretos, restando un silencio, se colocan de forma no suave, como el yambo tras el dicorio y el segundo epítrito, y el espondeo tras el antispasto, se colocan mal también tras otros pies con los que éstos se hubiesen mezclado; en efecto, es manifiesto que el yambo se pone bien tras el moloso, como lo indica este ejemplo, a menudo repetido, con un silencio al final de tres tiempos: *Ver blandum viret floribus*[134]. Pero si en lugar del moloso colocas de primero un dicorio, como es: *Vere terra viret floribus*[135], lo rechaza el oído y lo condena. Esto es fácil experimentarlo también en los demás a base de que lo explore el sentido. La razón, en efecto, es más que precisa: cuando se acoplan pies que entre sí son acoplables, se deben añadir al final las partes que concuerdan con todos los colocados en dicha serie, no sea que entre socios surja de algún modo algo de discordia.

Segunda regla

[33] Esto es más de admirar, el que, aun cuando el espondeo cierre suavemente tanto el diyambo como el dicorio, sin embargo, cuando estos dos pies, ya solos, ya mezclados de cualquier modo con otros acoplables, se encuentran en una serie, el espondeo no se puede poner al final con la aprobación del sentido. ¿Quién, en efecto, puede dudar que los oídos acogen de buen grado éstos, repetidos uno a uno: *Timenda res non est*[136], e igualmente por separado: *Iam timere noli*?[137]. Pero si los unieras de esta manera: *Timenda res, iam timere noli*[138], no quisiera oírlos a no ser en el «habla suelta»[139].

Y no menos estridente es si en cualquier lugar ensamblas otro, como un moloso, de esta forma: *Vir fortis, timenda res, iam timere noli*[140], o así: *Timenda res, vir fortis, iam timere noli*[141]; o incluso así: *Timenda res, iam timere vir fortis noli*[142]. La causa de tal estridencia es que el pie diyambo también puede marcarse con las palmas a doble y a

simple, como a simple y doble el dicorio; el espondeo, por su parte, es igual a la parte doble de éstos, pero, al arrastrarlo aquél hacia la primera y éste hacia la última, no deja de surgir cierta discordia; y así la razón elimina el asombro.

Tercera regla

[34] Y no menos admiración suscita el antispasto[143], que, si no se le mezcla ningún otro pie, o únicamente el solo diyambo, tolera que el metro se cierre con un yambo; puesto, en cambio, con otros, de ningún modo; incluso con el dicorio, precisamente por mor del propio dicorio; así es que esto no me admira lo más mínimo. Por qué, en cambio, con los demás pies de seis tiempos repudia al final al mentado pie de tres tiempos, no sé cuál es la causa, quizás demasiado recóndita como para que pueda ser desenterrada y puesta a la vista por nosotros; pero que esto es así, con estos ejemplos lo pruebo.

Pues estos dos metros, *Potestate placet, potestate polentium placet*, nadie discute que de uno en uno se repiten agradablemente, con un silencio de tres tiempos al final[144]. Por el contrario, éstos, desagradablemente con idéntico silencio: *Potestate praeclara placet. Potestate tibi multum placet. Potestate iam tibi sic placet. Potestate multum tibi placet. Potestate*[145] *magnitudo placet*[146].

Por lo que al sentido atañe, ha cumplido su oficio en esta cuestión, y ha indicado qué acepta y qué desaprueba, pero sobre la causa de por qué es así, hay que consultar a la razón. Y la mía, desde luego, en medio de tanta oscuridad no ve ninguna otra cosa, sino que el antispasto tiene en común con el diyambo la primera media parte, pues uno y otro comienzan a base de breve y larga; la posterior, en cambio, con el dicorio: en efecto, a base de larga y breve terminan ambos. Así es que el antispasto tolera que el yambo esté al final del metro, bien solo, como primera mitad suya, bien colocado con el diyambo, con el que tiene en común dicha mitad; y con el dicorio lo toleraría, si tal terminación se ajustara al propio dicorio; no lo tolera, en cambio, con los restantes, a los que no se une en parecida sociedad.

Se adelanta algo acerca del acoplamiento de los metros

[**17**. 35] En lo que, de hecho, atañe al acoplamiento de los metros, por ahora es suficiente ver que se pueden acoplar metros diferentes que, sin embargo, estén de acuerdo en el batir de palmas, esto es, en la elevación y la bajada. Y son diferentes, o bien en cantidad[147], como cuando se acoplan mayores a menores, como son éstos, por ejemplo:

Iam satis terris nivis atque dirae
Grandinis misit Pater, et rubente
Dextera sacras jaculatus arces,
Terruit urbem[148].

(en efecto, ves qué pequeño es este cuarto, que se delimita a base de un coriambo y una larga al final, añadido bajo los tres superiores, iguales entre sí) o bien (son diferentes) en pies, como éstos:

Grato Pyrrha sub antro,
Cui flavam religas comam.

Aprecias, en efecto, que de estos dos el de más arriba consta de un espondeo y un coriambo y una larga última, que para completar los seis tiempos, se le debía al espondeo; en cambio, éste posterior, de un espondeo y un coriambo y de dos breves últimas, que asimismo con el primer espondeo completan los seis tiempos. Iguales son, por tanto, éstos en los tiempos, pero en los pies no dejan de mantener alguna diferencia[149].

[36] Hay además otra diferencia en estos acoplamientos, ya que unos se acoplan de modo que no quieren que se interponga entre ellos silencio alguno, como éstos dos últimos; otros piden que entre ellos se haga algún silencio, como éstos:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
Silvae laborantes, geluque
Flumina constiterint acuto.

En efecto, si éstos se repiten de uno en uno, los dos primeros reclaman que se haga un silencio de un tiempo al final; el tercero, uno de dos; el cuarto, uno de tres. Acoplados, a su vez, obligan al que pasa del primero al segundo a hacer un silencio de un tiempo; del segundo al tercero, uno de dos; del tercero al cuarto, uno de tres. Y si vuelves del cuarto al primero, harás un silencio de un tiempo. Mas el procedimiento que hay de volver al primero, es el mismo que el de pasar a otro acoplamiento parecido[150].

A este género de acoplamientos lo llamamos nosotros rectamente «circuito» [*circuitus*] que se dice *períodos* en griego. Un «circuito», por tanto, no puede ser menor que el que consta de dos miembros, esto es, de dos metros; y quisieron que no fuera mayor que el que se prolonga hasta cuatro miembros. Es, pues, lícito llamar al más

pequeño, bimembre; al intermedio, trimembre; y al último, cuadrimembre; los griegos, en efecto, los llaman *díkōlon, tríkōlon* y *tetrácōlon*.

De todo este género, como tenemos intención de tratar con más diligencia, según dije, en la charla que vamos a tener sobre los versos, ahora, entre tanto, esto es suficiente.

Innumerables son los géneros de metros

[37] Francamente juzgo que tú entiendes ya que son innumerables los géneros de metros, de los que habíamos encontrado[151] quinientos sesenta y ocho, cuando, por un lado, de los silencios no se habían dado ejemplos más que de los finales; y, por otro, no se había hecho ninguna mezcla de pies, ni ninguna resolución de largas en dos breves, que prolongara el pie más allá de las cuatro sílabas. Pero si, aplicando todo tipo de interposición de silencios y todo tipo de mezcla de pies y todo tipo de resolución de las largas, quieres colegir el número de metros, sale uno tan grande que quizás no haya a mano un nombre para él.

Pero estos ejemplos, que han sido puestos por nosotros y cualesquiera otros que se puedan poner, aunque los apruebe, por un lado, el poeta al ponerlos en práctica y, por otro, el común instinto natural al oírlos, sin embargo, si la declamación de un hombre docto y experimentado no los encomienda a los oídos y el sentido de los que los oyen no es más torpe de lo que pide la condición humana[152], no puede ser juzgado como verdadero lo que hemos tratado.

Pero descansemos un poquito y disertemos después sobre el verso.

D. — Hágase así.

[1] «Desarrollo, despliegue, avance» *(progressus)*: la «progresión» *(progressio)* de que ha venido hablando hasta el final del libro III.

[2] III 9, 20-21.

[3] Es decir, «marca», «mide»: cf. nota a II 11, 20

[4] La indiferencia cuantitativa de la sílaba final en la antigua métrica cuantitativa greco-latina es una de las marcas formales del final de un período; este recurso rítmico-métrico se asienta muy probablemente sobre la realidad lingüística de la ruptura de la ligazón prosódica (según la cual las sílabas dentro de dicho período se suceden engarzándose unas con otras) al final de frase en el habla normal (recuérdese el clásico problema prosódico que plantea la cantidad de una sílaba breve —breve en interior de frase— cuando se halla al final de un «turno de habla», es decir, cuando es la última con que el hablante termina su intervención: cf., por ejemplo, ALLEN, *Accent and rhythm*, Cambridge, 1973, pág. 130).

De ello parece hacerse eco San Agustín cuando se refiere al silencio que sigue a dicha sílaba final breve, aunque también tiene presente el hecho de que dicha breve con valor de larga sirve de señal del retorno rítmico-métrico, de marca de final de la unidad. Parte además San Agustín de un hecho métrico (algo propio de los poetas y de los gramáticos) pero luego orienta su explicación fundamentalmente desde una perspectiva musical, recurriendo sistemáticamente a un supuesto silencio que completa el tiempo que le falta a dicha breve para funcionar como larga, es decir, situándose en el plano de los tiempos (llenos o vacíos), en el plano de la rítmica; de una rítmica, en principio, racional y aritmética, aunque luego se someta también al juicio de los sentidos.

El ligar este fenómeno de la indiferencia cuantitativa de la sílaba final de período a la presencia de un silencio llevará a San Agustín (IV 2, 3) incluso a reducir dicha indiferencia a los casos en que dicho silencio es reconocible. Esto le traerá dificultades, pues, por ejemplo, las limitaciones que más adelante impone a la presencia del silencio final, anulan en la práctica dicha indiferencia de la última sílaba.

[5] Cf. II 2, 2 y la correspondiente nota.

[6] Son, como otros que vendrán luego, ejemplos de contenido moralizante, construidos *ad hoc* de manera más o menos artificiosa por el autor. Su sentido es éste: «Si algo | quieres bien. | di bien, | haz bien, | alma. | Si algo | quieres mal, | di mal, | haz mal, | alma. | Hay un término medio».

Se trata, como se ve, de una serie de versillos de tres sílabas que, de acuerdo con la norma prosódica del latín clásico, sólo en el primero de ellos son claramente breves; en los demás, bien por tratarse de un monosílabo semánticamente pleno, bien por tratarse de una sílaba cerrada (al terminar en consonante y hallarse ante consonante inicial de palabra), la sílaba final es larga y da, por tanto, lugar a un anapesto. A no ser que, según es norma en los finales de período, se entienda rota la ligazón prosódica entre un verso y otro, en virtud de lo cual *animus* o *si aliquid* podrían ser considerados también como tres breves (un pirriquio más una breve). En cualquier caso, como lo que se trata de ejemplificar son unos «metros», que se entiende que funcionan como períodos de acuerdo con la indiferencia cuantitativa de la sílaba final de dichos metros o períodos, estos versos se pueden considerar normales: no pierden su entidad de metros pirriquios mínimos, constituidos a base de un pirriquio más una sílaba, que en virtud de la indiferencia final, en vez de breve puede ser también larga.

[7] «Si algo eres, | actúa bien; | el que mal actúa | nada actúa | y en consecuencia | desgraciado será». Ahora se trata de versillos tetrasilábicos: con las cuatro sílabas breves *(Si aliquid es, Age bene, Nihil agit, Et ideo)* o con tres breves y una larga *(Male qui agit | nihil...)*, a no ser que aquí se entienda rota la sinafía entre versos. Pero no es éste el caso, como se ve por cuanto el propio San Agustín añade acto seguido: él cuenta aquí expresamente con la indiferencia cuantitativa de la sílaba final.

[8] Propiamente las denominadas «largas por posición» no lo son por la concurrencia de dos (o más) consonantes, sino por el hecho de que dicha concurrencia hace que la primera de dichas consonantes cierre la sílaba precedente. En cualquier caso, lo que resulta es una sílaba larga, no una vocal; los artígrafos antiguos no distinguen debidamente entre cantidad vocálica y cantidad silábica.

[9] «El que mal actúa I el hombre perece». En este segundo caso la sílaba -*git*. que en el primero era cerrada por ir seguida de la consonante inicial de la palabra siguiente, al ir seguida de una inicial vocálica (la *h* no tiene entidad fonética alguna), pasa a ser abierta y. por tanto, breve (ya que breve es su vocal), conlo cual los cuatro

tiempos requeridos se manifiestan en toda su pureza.

[10] A los poetas.

[11] «¿Qué será el hombre | que ama al hombre | si ama en él | lo que frágil es? | Ame entonces | el alma del hombre | y será un hombre | que ama algo».

Nuevos versillos moralizantes, ahora a base de cinco sílabas breves, es decir, de dos pirriquios y una sílaba, que en este caso San Agustín ha cuidado que sea siempre breve (con la única excepción de la última del poemilla: *amans)*, prescindiendo de recurrir a la indiferencia cuantitativa normal en estos casos.

[12] «Bueno será el amor; | sea el alma buena: | el amor habita en ella | y el alma es su morada. | Así habita bien, | cuando buena es la morada; | cuando mala, mal».

Ahora son versos de tres pirriquios, seis sílabas breves. La final siempre lo es: el monosílabo *sit* lo pronuncian los poetas con frecuencia breve en posición antevocálica; en el *male* del último verso, la abreviación yámbica permite una pronunciación breve de la sílaba final.

[13] «El alma del hombre es | practicante de lo malo o de lo bueno: | lo bueno quiso, lo tiene; | lo malo quiso, lo tiene».

Se trata de siete sílabas, o sea, como el autor indica expresamente, de tres pirriquios y una sílaba, que en este caso, en virtud de la indiferencia de la final, es siempre (se supone que también en el verso final) cerrada y, por tanto larga.

[14] Dada la cantidad larga de las sílabas finales, no se entiende la necesidad de este silencio para llenar el tiempo que desde el supuesto rigor de la medida musical necesitaría, de ser breve, dicha sílaba final para completar un pirriquio.

[15] «El alma del hombre actúa | para tener unos bienes | en los que pueda habitar el hombre; | nada allí se teme». De nuevo aquí la sílaba final de estos versos octosilábicos (cuatro pirriquios) es siempre breve.

[16] «El hombre malo ama y está en la indigencia; | el malo, en efecto, ama unos bienes | donde nada lo sacia».

Aquí, de nuevo, donde se supone que la novena sílaba (cuatro pirriquios y medio), breve en principio, debe ser complementada por un silencio, también breve, para completar el quinto pirriquio, se recurre a la «indiferencia»; dicha sílaba final es cerrada y larga.

[17] «¡Ligerillos, frágiles bienes! El hombre que los ama de forma similar se conduce». Aquí la sílaba final, la segunda del último pirriquio, sí es breve.

[18] «Vagos, ligeros, frágiles bienes; | el hombre que los ama similar será a ellos». La sílaba final, a la que supuestamente ha de añadirse el silencio de breve para completar el undécimo pirriquio, es breve en el primer versillo y larga sin duda alguna en el segundo.

[19] «Vagos, ligerillos. frágiles bienes; | el hombre que de ellos se enamora semejante será a ellos». Aquí se mantienen las mismas finales que en el anterior. con lo cual, aun tratándose de una forma acataléctica, se diría que se recurre a la indiferencia de la sílaba final; algo, por lo demás, tampoco completamente seguro, tratándose como se trata de una sílaba en final absoluto.

[20] «Fugaces, ligerillos. frágiles bienes; I el alma que de ellos se enamora semejante será a ellos». De nuevo una forma cataléctica (seis pirriquios y medio) en la que se mantienen las mismas finales de los ejemplos anteriores.

[21] «Ligerillos, frágiles, gráciles bienes; | la pobre alma que de ellos se enamora semejante será a ellos». Con los mismos finales se alcanza aquí el siguiente escalón en la progresión que se viene siguiendo sílaba a sílaba: catorce sílabas breves, que suponen siete pirriquios.

[22] «Vagos, fugaces, ligerillos, frágiles bienes; | la pobre alma que de ellos se enamora se hace semejante a ellos». Es el penúltimo peldaño de la escala: siete pirriquios y medio, es decir, quince breves.

[23] *Invenire*: el término recuerda una de las fases (la *inventio)* del proceso retórico-literario; otro tanto ocurre con la siguiente expresión que apunta al cuidado que dicha preceptiva exigía tanto en la selección de las palabras *(in verbis singulis)*, como en la continuación de unas con otras *(in verbis coniunctis)*.

[24] «Sólidos bienes el bueno ama y esos que ama tiene. | Y así ni está en la indigencia el amor y esos bienes

Dios es». Estos versos de ocho pies pirriquios completos terminan como los de los dísticos anteriores, con una breve el primero y con una larga el segundo y último; de este modo no queda del todo claro si San Agustín recurre a la indiferencia de la sílaba final del período métrico.

[25] Es decir, los metros que podría generar un pie pirriquio o, lo que es lo mismo, los segmentos métricos que podrían delimitarse dentro de una supuesta serie rítmica pirriquia. Todo ello, está claro, en un plano meramente especulativo, al margen tanto de la realidad versificatoria como de la propia teoría métrica: en ninguna de las diversas series de *métra prōtótypa* que conocemos dentro de la métrica alejandrina (cf. LUQUE, *De pedibus, de metris...*, págs. 307 ss.) se incluyen *métra* pirriquios.

Una serie que paso a paso ha venido presentando, materializada en ejemplos de su propia cosecha, unificados además por una cierta temática común de tono moralizante. Dicha serie comenzó por lo que San Agustín considera la forma métrica mínima: tres breves, es decir, un pirriquio y medio, forma equivalente a lo que desde el sistema de la métrica alejandrina se entiende normalmente como una dipodia cataléctica (un monómetro cataléctico, si aquí, como ocurre en el yambo y en el troqueo se operara con medidas dipódicas; claro que dichas dipodias resultarían ser ya un proceleusmático). Y a partir de ahí, aumentando sílaba a sílaba, va a parar a un octonario (o posible tetrámetro) que sería el metro máximo; reconoce, por tanto, catorce magnitudes, catorce formas métricas (metros) dentro de este género pirriquio:

PY2p ct (dipodia pirriquia cataléctica) (¿PY 1 m ct: monómetro pirriquio cataléctico?) > PY2p > PY3p ct (tripodia pirriquia cataléctica > PY3p > PY4p ct > PY4p > PY5p ct > PY5p > PY6p ct > PY6p > PY7p ct > PY7p > PY8p ct > PY8p.

Este será el sistema de progresión que siga en los demás géneros de metros, sistema que el propio San Agustín describe más adelante, en la recopilación final de 12, 14.

[26] En efecto, tratándose como se trata de pies bisilábicos y habiendo establecido los metros mínimo y máximo, respectivamente, en un pie y medio y en ocho pies, la progresión se hace sílaba a sílaba, desde las tres hasta las dieciséis; en total, entonces, se reconocen catorce metros distintos.

[27] Los ejemplos (dos por cada metro) siguen en la misma tonalidad: «El buen varón, | dichoso. ‖ El malo, desdichado, | es para sí un mal. ‖ El bueno, dichoso; | Dios, su bien. ‖ El bueno es dichoso. | Dios es su bien. ‖ El buen varón es dichoso; | ve a Dios en su dicha. ‖ El buen varón sabe también de lo bueno, | como ve a Dios es dichoso. ‖ A Dios el que ansía verlo | y vive como bueno éste lo verá. ‖ El que desea ver el buen día, I sea bueno aquí y verá a Dios ‖ El que desea ver aquel buen día. | sea bueno aquí y verá a Dios allí. ‖ Dichoso es el bueno; está, en efecto, disfrutando de Dios; | el malo, desdichado, pero él mismo se convierte en su propia pena. ‖ Dichoso es el que ve a Dios, nada desea además; | el malo el bien fuera rebusca, de ahí su indigencia ‖ Dichoso es el que ve a Dios; nada más de bien; | el malo el bien fuera rebusca, de ahí que esté indigente el desdichado. ‖ Dichoso es el que ve a Dios; nada más de bien quiere: | el malo fuera el bien rebusca; de ahí que en su indigencia anda errante. ‖ Dichoso el que ve a Dios; nada más de bien querrá: | el malo fuera el bien rebusca, de ahí que esté indigente de bien el desdichado».

Opera San Agustín exclusivamente con yambos, renunciando no sólo, como ha dicho, a la posible resolución de las largas, normal en este tipo de ritmo, sino también a la también normal posibilidad de una larga irracional (larga en lugar de la breve que pide la *ratio* del pie), que, a su vez, también puede resolverse. El resultado, por tanto, es una serie progresiva de formas yámbicas puras y monoesquemáticas, es decir, de esquema yámbico (y número de sílabas) fijo: IA2p ct (dipodia yámbica cataléctica) > IA2p > IA3p ct > IA3p > IA4p ct > IA4p > IA5p ct > IA5p > IA6p ct > IA6p > IA7p ct > IA7p > IA8p ct > IA8p.

El objetivo de San Agustín, por tanto, es meramente especulativo: presentar en rigurosa progresión una serie de posibles formas yámbicas, que por su tratamiento tanto en el nivel de los «esquemas» como en el de la «composición» (para el sentido de estos términos, cf. LUQUE, «Sistema y realización...» quedan como algo meramente teórico, al margen de la práctica habitual de la versificación yámbica; en ella, como es bien sabido, nunca desaparece del todo la conciencia de una medida dipódica, en la cual los pies pares (marcados) respetan la *ratio* 1/2. mientras en los impares (no marcados) se admite la posibilidad de que una larga, «irracional», rompa dicha proporción: en dicha versificación se tienen asimismo en cuenta una serie de cortes articulatorios, como la cesura penthemímeres en el trímetro (el 6p) o la juntura central en el tetrámetro (8p), que aquí no parecen

tampoco atendidos. Pero nada de esto resulta estridente, si, como hemos dicho, no se olvida que el autor de forma intencionada se sitúa en la mera especulación rítmico-métrica: recuérdese que está hablando de las posibles formas métricas (series rítmicas concretas, delimitadas) que. en principio, se podrían establecer en cada uno de los ritmos.

Las sílabas finales son siempre largas, tanto en las formas acatalécticas, en las que dicha cantidad es la requerida por la secuencia yámbica, como en las catalécticas, donde, al contrario, lo que se esperaría sería una breve, si no fuera por la normal «indiferencia» de la sílaba final de período, «indiferencia» a la que recurre el autor en una ocasión, cercando una de las dos hexapodias con una sílaba breve y no con una larga: ... *sed ipse poena fit sua*.

28 Nótese que ahora emplea la denominación habitual, «troqueo», en vez de «corio» o «coreo».

29 «Los mejores | no se sienten indigentes. ‖ Con la verdad | no se siente indigencia. ‖ La verdad es suficiente, | siempre ésta permanece. ‖ La verdad se llama | el arte de Dios supremo. ‖ A base de verdad fue hecho | el mundo este que ves. ‖ A base de verdad fueron hechas todas las cosas | que vemos que son engendradas. ‖ A base de verdad fueron hechas todas. | y la forma de todas es la verdad. ‖ A base de verdad compruebo que todas las cosas han sido hechas, | la verdad permanece, todas las cosas se mueven. ‖ A base de verdad compruebas que han sido hechas todas estas cosas, | la verdad, aun así, permanece, estas cosas se mueven. ‖ A base de verdad compruebas que todas las cosas han sido hechas de la mejor manera, | la verdad permanece, estas cosas se mueven, pero en orden. ‖ A base de verdad compruebas que han sido hechas todas las cosas, ordenadas, | la verdad permanece, renovándolo, mueve lo que se renueva. ‖ A base de verdad han sido hechas todas las cosas, y han sido ordenadas, | la verdad renueva permaneciendo ella, se mueven éstas cosas para renovarse. ‖ A base de verdad han sido hechas todas las cosas, y han sido ordenadas todas, ‖ la verdad, permaneciendo ella, renueva, se mueven éstas cosas para renovarse».

El sistema que se presenta es completamente paralelo a los anteriores y construido con los mismos criterios, tanto en cuanto a «esquemas» (no se admiten pies resueltos ni irracionales, ni se distingue entre pies marcados, que aquí serían los impares, y no marcados, pares), como en cuanto a «composición» (no se respeta, por ejemplo, ni la juntura central de lo que sería el septenario trocaico (el octonario cataléctico) o en cuanto a cantidad de las sílabas finales (también aquí se sirve San Agustín de la indiferencia de estas finales), poniendo breves donde se esperarían largas y viceversa: TR2p ct (dipodia yámbica cataléctica) > TR2p > TR3p ct > TR3p > TR4p ct > TR4p > TR5p ct > TR5p > TR6p ct > TR6p > TR7p ct > TR7p > TR8p ct > TR8p.

30 «De grandes es | la libertad. ‖ Grande es el don | de la libertad. ‖ Sólo libre llega a ser | el que el error vence. ‖ Sólo libre vive | el que al error ya ha vencido. ‖ Sólo libre de verdad llega a ser | el que ha vencido el vínculo del error. ‖ Sólo libre de verdad vive | el que ya ha vencido el vínculo del error. ‖ Sólo libre no falsamente vive | el que ya ha dejado vencido el vínculo del error. ‖ Sólo libre en derecho y en verdad vive | el que en su grandeza ha dejado vencido el vínculo del error. ‖ Sólo libre en derecho y no falsamente vive | el que ya ha dejado vencido el funesto vínculo del error. ‖ Sólo libre en derecho y en verdad vive en su grandeza | el que ha dejado vencido el funesto vínculo del error. ‖ Sólo libre en derecho y no falsamente vive en su grandeza | el que en su prudencia ya ha dejado vencido el funesto vínculo del error. ‖ Sólo libre en derecho y no falsamente vive libre de cuitas | el que en su prudencia ya ha dejado vencido el funesto vínculo del ercor ‖ Sólo libre en derecho y no falsamente vive ya libre de cuitas | el que en su prudencia ha dejado vencido el repugnante y funesto vínculo del error ‖ Sólo libre en derecho y no falsamente vive una vida libre de cuitas | el que en su prudencia ya ha dejado vencido el repugnante y funesto vínculo del error».

Por el mismo procedimiento de antes (aquí las finales son siempre largas) construye esta serie de supuestos metros espondaicos. es decir, de segmentos métricos que podrían establecerse en una supuesta serie rítmica espondaica. Como ya hemos dicho, en la realidad histórica de la versificación que conocemos no existen tales metros. Tampoco en la doctrina alejandrina de los *métra prōtótypa* (cf., por ejemplo. LUQUE, *De pedibus, de metris...*, págs. 307 ss.) se incluye nunca el espondeo. Sólo en una tesitura meramente especulativa encontramos que en alguna ocasión (AFTONIO/MARIO VICTORINO, *Gramm. Lat.* (ed. KEIL) VI 50, 19; 59, 24: 215, 19) los metricólogos hablan de un supuesto metro originario a base de seis espondeos (una triple repetición en honor de Apolo de la imprecación dispondaica *iḕ paián)*, a partir del cual habrían surgido, por un lado, en virtud de la

resolución de ciertas largas, el hexámetro dactílico (origen a su vez de los demás versos dactílicos) y. por otro, en virtud de reconocer las largas impares como «irracionales» de un pie yámbico, el trímetro yámbico (origen, a su vez. de los demás versos yambo-trocaicos). En esa misma línea encontramos también a veces que los metricólogos, tal como hace el propio San Agustín, entienden tano el dáctilo y el anapesto como el proceleusmático (todos ellos pies «posteriores» en orden al espondeo en cuanto que de mayor número de sílabas) como surgidos a partir del espondeo en virtud de la resolución de una o de ambas largas.

[31] «Han parido» dice en latín, donde el verbo *parere* tiene usos metafóricos que no son habituales en el «parir» español.

[32] En efecto, en los bisílabos, como vimos, los metros posibles entre un mínimo de tres sílabas y un máximo de dieciséis eran catorce: (8 × 2) − 2; aquí el metro mínimo (un pie y una sílaba) tiene cuatro sílabas y el máximo (ocho pies), veinticuatro; los metros posibles, progresando sílaba a sílaba entre las cuatro y las veinticuatro, son así en total veintiuno, (8 × 3) − 3.

[33] Es decir, que tiene una sola división.

[34] III 8, 18.

[35] Es decir, el retorno al comienzo del siguiente período una vez que se ha alcanzado el final de uno.

[36] La cadencia normal de un período dactílico es ...— ᴗ ᴗ — ~ ‖, la que presenta el hexámetro. Lo que en teoría sería un período acataléctico, es decir, terminado en ...— ᴗ ᴗ — ᴗ ~ ‖, no se da en la práctica. En la versificación clásica formas dactílicas de este tipo sólo las encontramos como primer *colon* de un período; así por ejemplo en el período arquiloqueo — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ + — ᴗ — ᴗ — ~ ‖, empleado por HORACIO (*Carmen saeculare* I 4); para encontrar este *colon* usado en serie hay que esperar a Séneca. Pues bien, la mencionada cadencia .. — ᴗ — ~ ‖, habitual en los períodos dactílicos, en virtud de la indiferencia cuantitativa del elemento final puede interpretarse terminada en espondeo o en troqueo; en el primer caso el período es acataléctico, la variante cataléctica es, como acaba de decir el propio San Agustín, aquélla en que el último pie queda reducido a su primer tiempo, es decir, a una sílaba larga (que en virtud de la indiferencia del elemento final puede ser también breve: ...— ᴗ ᴗ ~ ‖). Los metricólogos tardíos, sin embargo, desentendidos cada vez más de lo rítmico y atentos casi exclusivamente a lo silábico, a las formas *(metra)* terminadas en esta última cadencia, las auténticamente catalécticas, las denominaron *catalectica in syllabam* («catalécticas que terminan en una sílaba»); a las que, como el hexámetro, terminan en la anterior (... — ᴗ ᴗ — ~ ‖), *catalectica in disyllabum* («catalécticas que terminan en un disílabo»), dejando como acatalécticas las terminadas en — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ, que, de suyo, como he dicho, nunca se dan como períodos.

La cadencia ...ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ~‖ es también la normal en los períodos de rit mo anapéstico, en los cuales sí se puede considerar cataléctica con pleno sentido rítmico, es decir, privada del último tiempo del pie final. Cf. sobre todo ello PARKER. «Catalexis». *Classical Quarterly* 26 (1976) 14-28: WEST. «Three topics in Greek Musik», *Classical Quarterly* 32 (1982) 281-297.

[37] Es decir, el yambo no sólo pertenece a un género rítmico (el doble) distinto del dáctilo (del género igual), sino que con sus tres tiempos primos no se puede entender como equivalente a un tiempo o parte del dáctilo, que tiene sólo dos tiempos primos.

[38] Es decir, a las cláusulas de la prosa artística, a la también denominada «prosa métrica».

[39] *Mús*. I 9, 15 y I 10, 17.

[40] Es decir, en general, la prosa, pero más exactamente la prosa artística (Cic., *de or*. III 48. 184), que, aunque organizada rítmicamente en miembros, períodos, marcados incluso a base de cláusulas métricas, se distingue del habla en verso, el «habla amarrada» *(oratio vincta)*, más sujeta a la tiranía de la forma métrica: Cf. LUQUE, «En torno a la antigua doctrina sobre la prosa métrica». *Actas del IV Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid. 1978, págs. 421-429.

[41] «Se afana el maestro enseñando a los tardos». Verso o período (metro) baquíaco de tres pies y una sílaba, interpretable, por tanto, como un tetrámetro cataléctico.

[42] Es decir, vuelve al principio de este período.

[43] «Trabajo ninguno. | un amor grande». Dos versos o períodos (metros) de un baqueo y una sílaba cada uno; es decir, dos dímetros baquíacos catalécticos. La sílaba última es breve en virtud de la indiferencia del

elemento final.

[44] Sobre esta idea vuelve San Agustín en otras ocasiones tanto en este tratado *(Mús*. V 20 y 22) como en otros escritos *(De doct, christ*. IV 20, 41 ss.. págs. 147 ss.); algo, por lo demás, en lo que coincide con la doctrina habitual en los tratados de métrica; cf.. por ejemplo, TERFENCIANO MAURO 1440 ss.; AFTONIO/MARIO VICTORINO *Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 47, 30.

[45] Una vez más los dos criterios aplicables en la rítmica y en toda la música.

[46] Salvo las puntualizaciones que hará en el capítulo siguiente.

[47] Esta y III 6. 14 son, como dijimos, las dos únicas ocasiones en que, según el texto de Finaert, emplea S. Agustín la forma «*proceleusmaticus*» en vez de «*proceleumaticus*».

[48] Más que por el silencio, por la indiferencia del elemento final del período.

[49] «El verdadero, el mejor». Cláusula a base de un ditroqueo y una sílaba: — ᴗ — ᴗ | ~ ‖.

[50] «El verdadero, de los mejores»: cláusula a base de un ditroqueo y un troqueo/espondeo: — ᴗ — ᴗ | — ~ ‖.

[51] «De verdad desprovisto»: cláusula a base de un ditroqueo y un yambo/espondeo: — ᴗ — ᴗ | ᴗ ~ ‖.

[52] «Del falaz guárdate. ‖ Del falso casto guárdate. ‖ Del muy locuaz guárdate. ‖ De la falacia guárdate. ‖ También del envidioso guárdate. ‖ También del inseguro guárdate». Serie de versillos con los que San Agustín ejemplifica otras tantas cláusulas o cadencias de metros catalécticos a base de los otros pies de seis tiempos con los que se combina bien como cierre un yambo: el primero, el moloso (— — — | ᴗ — ‖); el segundo, el jónico *a minore* (ᴗ ᴗ — — | ᴗ — ‖); el tercero, el coriambo (— ᴗ ᴗ — | ᴗ — ‖); el quinto, el diyambo (ᴗ — ᴗ — | ᴗ — ‖). Sin embargo, en los versos cuarto y sexto el pie básico que presenta el texto transmitido no es de seis tiempos, sino de siete: respectivamente, un epítrito tercero (*Fallaciam cave*: — — ᴗ — | ᴗ — ‖) y un epítrito primero (*Et infirmum cave*: ᴗ — — | ᴗ — ‖), que ocupan los lugares que corresponderían, respectivamente, al jónico *a maiore* y al antispasto; lo que se interpreta como una corrupción del texto; corrupción que no se soluciona considerando los *et* que introducen los dos últimos versos como conjunciones ajenas al cuerpo de los mismos.

[53] Aquí hay que reconocer con FINAERT (*op. cit*., pág. 504) que falta un ejemplo de cláusula cataléctica a base de un antispasto (puede incluso que el propio adjetivo *inaequale* que figura en el pasaje) y un espondeo. Sería un nuevo síntoma de la corrupción sufrida por el pasaje.

[54] «Los veraces reinan. ‖ Los sabios reinan. ‖ Los que dicen la verdad reinan, ‖ La prudencia reina. ‖ Los buenos entre los buenos reinan. ‖ Todo lo puro reina». ‖

Paralela a la anterior, presenta ahora San Agustín una serie (ésta sí completa) de formas o simplemente cláusulas catalécticas. configuradas a base de los demás (aparte del antispasto) pies de seis tiempos seguidos de un espondeo: un moloso (— — — | — —), un jónico *a minore* (ᴗ ᴗ — — | — —), un coriambo (— ᴗ ᴗ — | — —), un jónico *a maiore* (— — ᴗ ᴗ | — —), un diyambo (ᴗ — ᴗ — | — —) y un dicoreo (— ᴗ — ᴗ | — —).

[55] Es decir, la parte central coincide en dimensión temporal con lo primero o con lo último: aquí la palabra «parte» da lugar a ambigüedad: se podría pensar que se refiere a la primera parte o tiempo rítmico del pie (a la «elevación» o a la «bajada»), como cabría deducir por el contexto general e incluso por las propias palabras del maestro en su intervención inmediatamente anterior; pero no es así: se refiere, simplemente, de acuerdo con la primera frase de este razonamiento, a la parte anterior o posterior a esa parte central de la que está hablando: «parte», por tanto, aquí no tiene sentido rítmico alguno, sino que se emplea en un plano meramente descriptivo, en la idea de que en los pies de más de tres sílabas se puede considerar una parte central equivalente o no en duración a la parte que precede y/o a la que sigue. Dicha parte central es, por lo común, la que queda entre las sílabas primera y última, aunque en el caso de los jónicos San Agustín da a entender que equipara las dos breves a la larga del extremo contrario, dejando, por tanto, como central la otra larga.

[56] En efecto, en cada uno de ellos, con independencia de su articulación rítmica (/) en las dos partes o tiempos, arsis/tesis, su magnitud silábica o temporal se puede distribuir en tres partes (|). de las que la central es equivalente en tiempo a la primera: anapesto (ᴗ ᴗ / —): ᴗ | ᴗ | —; palimbaquio (— / — ᴗ): — | — | ᴗ; peó primero (— / ᴗ ᴗ ᴗ o — ᴗ / ᴗ ᴗ): — | ᴗ ᴗ | ᴗ.

[57] Dáctilo (—/ ᴗ ᴗ): — | ᴗ | ᴗ; baquio (ᴗ — / —): ᴗ | — | —; peón cuarto (ᴗ ᴗ ᴗ/— o ᴗ ᴗ / ᴗ —): ᴗ | ᴗ ᴗ |

—.

[58] Tríbraco (ᴗ / ᴗ ᴗ o ᴗ ᴗ / ᴗ): ᴗ | ᴗ; moloso (— / — — o — — / —); — | — | —; coriambo (— ᴗ / ᴗ —); — | ᴗ ᴗ | —; jónico *a minore* (ᴗ ᴗ / — —); ᴗ ᴗ| — | —; jónico *a maiore* (— — / ᴗ ᴗ): — — | ᴗ ᴗ.

[59] Crético: (— / ᴗ — o — ᴗ / —); — | ᴗ | —; peón segundo: (ᴗ — / ᴗ ᴗ): ᴗ | — ᴗ | ᴗ; peón tercero: (ᴗ ᴗ / — ᴗ); ᴗ | ᴗ — | ᴗ; diyambo: (ᴗ — / ᴗ —): ᴗ | — ᴗ | —; dicorio: (— ᴗ / — ᴗ): — | ᴗ — | ᴗ: antispasto: (ᴗ — / — ᴗ); ᴗ | — — | ᴗ.

[60] Se refiere San Agustín a la cláusula — ᴗ — — | ᴗ —. En el epítrito segundo (— ᴗ / — —) entiende el autor como parte medial las dos sílabas que quedan entre la primera y la cuarta: — | ᴗ — | —.

[61] Los antiguos metricólogos incluían dentro de los *metra* tanto secuencias monocólicas, si eran independientes, como las constituidas a base de dos *cola*, para las que reservaban normalmente los nombres de «período» y de «verso»: *stíchos-versus* (nombres, sobre todo el segundo, que, sin embargo, se aplican a veces también a unidades que no se ajustan exactamente a dicha estructura dicólica).

El término *métron/metrum* se restringe, pues, a unidades cuya magnitud *(mégethos)* no supera los treinta o treinta y dos tiempos primos (cf. HEFESTIÓN, *Encheiridion*, pág. 42, 15; *Scholia in Heph*. pág. 120, 9 ss; 151, 22 ss. (ed. CONSBRUCH), las cuales en la práctica son *monókōlu* o *díkōla*. Y de este modo se aproxima muchísimo al concepto de *stíchos/versus* (e indirectamente también al de *períodos*), con el que resulta prácticamente intercambiable.

Para las combinaciones periódicas que sobrepasaban el volumen de un período/verso de dos miembros reservaba WESTPHAL-ROSSBACH (*op. cit*., págs. 183 ss., sobre la base de HEPH., *Ench*. VI. pág. 18, 20; *Schol. Heph*. 123. 22; cf. también GLEDITSCH. *Metrik der Griechen und Römer*, Munich. 1901, pág. 99) el término *hypérmetron*; otros, pretenden que la designación fuera *sýstema*. Mas la confusión terminológica general aumenta considerablemente cuando se empieza a hablar de estas unidades métricas superiores, debido, sobre todo, a la falta de documentación suficiente.

[62] En latín «paren».

[63] Son, por tanto, 568 los metros cuya existencia constata S. Agustín. Más adelante reconocerá que su número es casi infinito si los silencios no se sitúan sólo al final del metro, si se mezclan diferentes pies y si se resuelven las sílabas largas en dos breves: IV 17, 37; cf. asimismo *Mús*. V 13, 27: «siendo los metros casi innumerables» *(cum sint metra paene innumerabilia);* AFTONIO/MARIO VICTORINO, *Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 106, 14, donde se habla de 4.096 metros posibles. En cualquier caso esta cuestión se halla normalmente sujeta, por un lado, al juicio de la razón y, por otro, a la autoridad de la tradición (tanto los versificadores como los artígrafos). En ambos sentidos conecta con la misma medula de la antigua doctrina métrica, tanto en su vertiente alejandrina (la de los *métra prōtótypa*, dentro de cada uno de los cuales se reconocen un determinado número de formas), más sistemática y racional, como en su vertiente pergamena (o varroniana: el denominado sistema de la *procreatio metrorum*). en la que no sólo se hacen remontar las formas canónicas a un origen común, que se halla en el hexámetro dactílico y en el trímetro yámbico, sino que, de acuerdo con ese supuesto modelo genético, se incita, sobre todo en época postclásica y tardía, a la «procreación» de nuevas formas mediante la transformación y combinación de otras anteriores ya consagradas por la autoridad de la tradición.

[64] Versos recogidos también por TERENCIANO MAURO (2849 ss.), MALIO TEODORO (*Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 593, 24) y AFTONIO/MARIO VICTORINO *(Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 153, 31): *triplici vides ut ortu* ‖ *Triviae rotetur ignis* ‖ *volucrique Phoebus axe* ‖ *rapidum (rutilum* Malio) *pererret orbem* ‖.

«Ves cómo en su triple orto ‖ rota el fuego de Trivia (‘la de los tres caminos, la de las encrucijadas’: uno de los apelativos de la Luna/Diana) ‖ y cómo en su volador eje Febo (el sol; Febo es hermano de Diana) ‖ recorre entero el raudo orbe».

Mientras que Malio Teodoro los aduce como ejemplo de un metro yámbico *(metrum iambicum tetranlelnim colobon, quod anaereonlieum:* IA 2m cataléctico, con el primer pie anapéstico). Terenciano y Aftonio / Mario Victorino los interpretan como miembros de un metro jónico *a maiore* y los asignan a Petronio *(fragm*. 20. 13 ss. ed. BÜCHELER).

[65] Los seis tiempos, que constituirían una magnitud equivalente a la del dicorio central: San Agustín, como iremos viendo, opera preferentemente con unidades de seis tiempos *(hexásēmoi)*.

[66] Es ésta, como hemos señalado, la interpretación de Malio Teodoro (Flavius Manlius Theodorus) cuya relación con San Agustín es de sobra conocida (cf.. por ejemplo. WESSNER. Art. «Theodoras (70)». en PAULY-WISSOVA. *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1934; BROWN, *Agustine of Hippo, op. cit.*, págs. 125, 132 s. y passim): a él. por ejemplo le dedicó su *De beata vita*. No se descarta, pues, la posibilidad de que el Santo conociera su *De metris (Gramm. Lat.* (ed. KEIL) VI 585-601).

[67] San Agustín, por tanto, interpreta este verso a base de anapesto + diyambo + sílaba larga, entendiendo además que esta última larga junto con el anapesto inicial conforman una magnitud de seis tiempos equivalente a la del diyambo.

[68] Reelaboración de *segetes meum laborem*, verso atribuido a Petronio *(fragm.* 20. 9 BÜCHELER *iuverunt segetes meum laborem)* que aparece citado también en TERENCIANO MAURO (2861, 2870, 2877, 2888) y AFTONIO/MARIO VICTORINO *(Gramm. Lat.* (ed. KEIL) VI 96. 1; 153, 31; 154, 2; 15; 22), en el mismo contexto que los del capítulo anterior. Lo que allí podría entenderse como IA2m ct (dímetro yámbico cataléctico), queda así, al suprimirle la última sílaba, como un IA 2m bc (braquicataléctico, es decir, con un pie, o sea, la segunda parte del segundo metro, de menos).

[69] Se entiende con respecto al verso de los ejemplos anteriores, al que para formar éste se le han suprimido los dos tiempos de la última sílaba: anapesto + diyambo (+ sílaba larga) + ∧ ∧.

[70] Es decir, si el esquema de dicho verso se interpreta (se mide) como ᴗ ᴗ | — ᴗ — ᴗ | ~ ∧ ∧ ‖, esto es, a base de pirriquio + dicorio + sílaba larga + silencio de dos tiempos, de modo que las dos breves iniciales más la larga final y el silencio de dos tiempos constituyen una magnitud equivalente a los seis tiempos del dicorio.

[71] Sería medirlo como ᴗ ᴗ — | ᴗ — ᴗ ~ | ∧ ∧ ‖, o sea, a base de anapesto + diyambo + silencio de dos tiempos, que unidos a los cuatro del anapesto se equiparan a los seis del diyambo.

[72] «Ya a las tierras bastante de nieve y de cruel granizo mandó el Padre y disparando con su diestra enrojecida a las sagradas fortalezas (aterró a la ciudad)». Son los tres primeros versos (endecasílabos sáficos) que, seguidos, de un adonio (*terruit urbem*) forman la primera estrofa (sáfica) de HOR., *Carm*, I 2: una estrofa que citará completa más adelante (IV 17, 13). Los gramáticos y metricólogos tardíos (Cesio Baso, Sacerdote, Aftonio / Mar. Vict., Atilio Fort., Servio. Diomedes. Malio Teodoro) habían acudido con gran frecuencia a estos versos.

En el análisis que va a hacer de ellos San Agustín queda aún más patente algo que se habrá podido venir observando ya en los dos casos anteriores: cómo la métrica (y con ella la rítmica) tardía se enfrenta a los esquemas métricos con una actitud meramente descriptiva y a la vez sistematicista a ultranza: lo cual la lleva a reconocer en dichos esquemas, sin mucho escrúpulo rítmico y sin más interés por su realidad histórico-literaria, unas medidas (pies) consagradas como tales en el sistema.

Es lo que ocurre, por ejemplo cuando los métricos del denominado sistema alejandrino (el auténtico sistema, heredero lejano de la doctrina rítmica) analizan los versos líricos (que no se organizan a base de una sucesión regular de pies o medidas) pretendiendo reconocer en ellos las mismas unidades de medida que funcionan en otro tipo de metros como los yámbicos, trocaicos, dactilicos, etc.

El caso de San Agustín, sin embargo, no es completamente idéntico al de estos métricos tardíos: aun cuando en la práctica, a efectos de un análisis objetivo de las formas métricas reales llegue a resultados parecidos, su estudio en el fondo es distinto, en cuanto que se plantea desde otros presupuestos, con otros objetivos y con otra metodología; San Agustín aborda los metros, reales o posibles, desde la perspectiva de la música, de la rítmica. En ese plano trata de alcanzar en cada «forma métrica» (la que encaman las frases, las palabras, las sílabas del lenguaje) lo que sería una supuesta «forma rítmica» (en la que sólo cuentan los tiempos, llenos o vacíos, que se organizan en unidades isócronas). que él concibe como algo completamente regular, subyacente a la «forma métrica». De ahí que, como vamos a ir viendo, manipule con mayor o menor arbitrariedad la realidad objetiva de dicha «forma métrica» e incluso admita la posibilidad de diversas vías de regularización rítmica de un mismo período métrico, de un mismo verso.

En el establecimiento de dicho análisis rítmico de las formas métricas, aun cuando recurra también a veces a unidades o pies de cuatro tiempos, primará siempre, como hemos dicho antes, los de seis (los *hexásēmoi)*, cuya capacidad para mezclarse entre sí dejó bien ponderada en su momento *(Mús.* II 12, 22-23).

[73] Finaert, sin embargo, al igual que Migne, leen *a maiori*, algo difícilmente remontable a San Agustín y que con toda probabilidad habrá que entender como una confusión de los copistas. En la edición de Venecia 1552 sí se lee *a maiore*.

[74] En rigurosa coherencia con los principios teóricos que viene manteniendo. interpreta San Agustín el endecasílabo sáfico como un verso de pies, a base de crético + jónico *a maiore* + dicorio. a los que, buscando la absoluta regularidad, añade un silencio de un tiempo, el que le falta al crético inicial para formar también un pie de seis tiempos como el jónico y el dicorio.

Una interpretación, sin embargo, en buena parte subjetiva y arbitraria: desconoce la verdadera entidad métrica de estos versos e incluso prescinde de su normal (sobre todo desde Horacio) articulación a base de dos miembros de cinco y seis sílabas; cuenta, sin embargo, con una sílaba cuarta siempre larga de acuerdo con la «normalización» horaciana.

La única base objetiva que podría reconocérsele a este análisis habría que encontrarla en la tipología verbal: los tres versos (como otros muchos sáficos) presentan límite de palabra tras la tercera sílaba, lo cual podría dar pie para ver un crético. Los dos primeros además presentan un límite de palabra en la sílaba séptima, que también podría inducir a reconocer dos bloques tetrasilábicos correspondientes a los pies que se proponen. En este caso nos hallaríamos ante una realidad sintomática también de los análisis de los metricólogos tardíos: la tendencia a identificar pie y palabra.

[75] De nuevo la cuestión de la indiferencia del elemento final del período, que, como siempre, aquí se interpreta haciendo entrar en juego un silencio: en efecto, el supuesto dicorio final (— ᴗ — ᴗ) en virtud de dicha indiferencia puede sentirse como un epítrito segundo (— ᴗ — —), lo cual elimina la posibilidad del silencio al que, como acabamos de ver. se recurría para regularizar todo el metro.

[76] Para salvar la dificultad que entraña la indiferencia del elemento final, propone ahora interpretar el esquema del sáfico intercalando inmediatamente después del crético inicial el silencio que le falta para equipararse en magnitud a los otros dos pies de seis tiempos: — ᴗ — | ∧ | — — ᴗ ᴗ |— ᴗ — ~ ‖.

[77] A nuestra disciplina, a nuestro sistema teórico.

[78] «Anda errante entre nuestros caballos de raza», pentámetro dactílico que figura en Terenciano Mauro (1796 *gentilis nostros inter oberrat equus:* «un caballo de raza anda errante entre los nuestros»). Nuevamente asistimos al absoluto divorcio entre la realidad de una forma y las medidas que sobre ella aplican arbitrariamente los metricólogos: el denominado pentámetro dactílico (un nombre que ya de por sí denota dicha arbitrariedad: no consta, en realidad, de cinco metros dactílicos, sino, en todo caso, de dos y medio más dos y medio) es un período a base de dos *cola* penthemímeres, el segundo de los cuales obligatoriamente puro, separados siempre por una juntura central: — ⏖ — ⏖ — + — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ ~ ‖. Los métricos, sin embargo, propusieron para él las más diversas interpretaciones y medidas: cf. LUQUE, *El dístico*...

[79] Ello supone que ha pronunciado el pentámetro tratando de reconocer en él un hexámetro dactílico con dos silencios de dos tiempos cada uno: — — | — — | — ∧∧ | — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ | — ∧∧ ‖. Con todo, esta propuesta, no deja de reflejar la estructura del pentámetro a base de dos *cola*.

[80] Otra propuesta no menos artificiosa, aun cuando se hace eco de la juntura central: — — | — — — | ∧ ∧ | — ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — ∧ ∧ ‖.

[81] Nueva propuesta sistematicista: — | — — — — | ∧∧ | — ᴗ ᴗ | — ∧∧ ‖, ésta más próxima a la verdadera entidad del verso, sobre todo en lo que respecta al segundo miembro.

[82] Mide como larga la última sílaba de este verso, que es breve, debido al silencio que hay que añadir al final.

[83] Eneasílabo (— — ᴗ — — — ᴗ ~ ‖) y decasílabo alcaicos (— ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ — ~ ‖), que junto con dos endecasílabos previos (ᴗ — ᴗ — — — ᴗ ᴗ — ᴗ ~ ‖) forman la estrofa alcaica, tan del gusto de Horacio. De él (*Carm*. I 9. 3 s.) están tomados los ejemplos *Vides ut ulla stet nive candidum* | [*Somete nec iam sustineant onus* | *silvae laborantes geluque* | *flumina constiterint aculo*: «¿Ves cómo con la espesa nieve se yergue resplandeciente | el Soracte y ya no sostienen la carga | las selvas en apuros y con el hielo | punzante los ríos se han cuajado?». También estos versos aparecen consagrados entre los artígrafos: Baso. Ps. Baso. Fortunaciano. Sacerdote. Aftonio / Mar. Vict., Diomedes. Servio, Malio Teodoro, etc.

[84] San Agustín, por tanto, mide aquí el eneasílabo alcaico (prescindiendo de la brevedad de la última sílaba, dada la indiferencia del elemento final) del siguiente modo: — — ᴗ | — — — | ᴗ — — ∧ ∧; busca regularizar el verso a base de tres pies de seis tiempos, que, según él, se conseguirían completando el primero y el tercero, ambos de cinco, con uno de los silencios que da por supuestos al final.

[85] Con el mismo criterio anterior busca la homogeneidad de tres medidas de seis tiempos recurriendo nada menos que a completar, respectivamente, con dos y con uno los supuestos dáctilo inicial y baquio final: — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ∧ ∧ ∧.

[86] «Los ríos se han cuajado con el punzante hielo. Los ríos se han cuajado punzantemente helados. Los ríos se han cuajado en la profunda noche».

[87] Porque en ellos los tres tiempos que faltan para las tres unidades de seis se aportan, respectivamente, a base de un yambo *(gelu)* y de un tríbraco *(gelida)*.

[88] Aquí los tres tiempos los aporta un troqueo *(nocte)*, que. como ha dicho el autor, no encaja con el baquio.

[89] Es decir, los dos tiempos necesarios deben aportarse mediante dos sílabas breves; no mediante una larga.

[90] «Las selvas en apuros por el hielo duro».

[91] «Las selvas en apuros por el hielo y el frío».

[92] «El óptimo tiempo está aquí por fin», verso que San Agustín mide expresamente así: — ᴗ — ∧ | — ᴗ ᴗ — | — — ∧ ∧.

[93] — — ∧ ∧ | — ᴗ ᴗ — | — ᴗ — ∧.

[94] Es decir, a base de sonidos producidos por instrumentos de percusión (entre los que se incluyen los de cuerda, pulsada con el plectro o con los dedos) o de viento.

[95] Es decir, sonidos de la voz no articulados lingüísticamente: recuérdese la tradicional distinción entre *vox aticulata* y *confusa: cf*. por ejemplo. LUQUE, *« Voces:* la clasificación del sonido en la Antigüedad: L-Los gramáticos». *Voces* 7 (1996) 9-44.

[96] *Montes acuti* («montes agudos»), cuyo esquema cuantitativo es — — ᴗ — —, podría entenderse como un *colon* penthemímeres yámbico, es decir, un metro (dos pies, el primero irracional) yámbico y una sílaba. San Agustín, quizá con la intención de alcanzar en total los doce tiempos, cree necesario incorporar tres tiempos de silencio, bien todos al final: — — ᴗ — — ∧ ∧ ∧ o bien intercalando uno — — ∧ ᴗ — — ∧ ∧; en este segundo caso parece que busca establecer dos medidas similares de seis tiempos cada una.

[97] En efecto, si en *montibus acutis* («en los montes agudos»), *colon* interpretable como un peón primero más un espondeo: — ᴗ ᴗ ᴗ — —, se intercalara un silencio de un tiempo tras la primera palabra, entre el tiempo de dicho silencio y el de la sílaba *bus* ocuparían la duración de una larga, de modo que se podría pensar en una medida a base de dos pies de seis tiempos cada uno: — ᴗ ᴗ ∧ ᴗ | — — ∧ ∧.

[98] Fue esa la medida del endecasílabo sáfico propuesta más arriba (IV 13, 18) por San Agustín: — ᴗ — ∧ | — — ᴗ ᴗ | — ᴗ — ~, como siempre, para articularlo a base de tres pies de seis tiempos.

[99] Medido (cf. IV 13, 17) con el mismo criterio a base de ᴗ ᴗ — ∧ ∧ | ᴗ — ᴗ ~.

[100] *Mús*. III 2, 3. «Id. pues. Camenas»: aquí las dos medidas de seis tiempos que se proponen parecen ser un coriambo y un baqueo complementado con un silencio de un tiempo: — ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ∧.

[101] «La primavera blanda se muestra vigorosa en los sembrados, se presenta de huésped la golondrina». Tres medidas posibles propone San Agustín para este verso de autor desconocido o compuesto por él para la ocasión:

— — — | ᴗ ᴗ — — | ᴗ — — ᴗ | ᴗ — ~ ∧ ‖
— — — ∧ | ᴗ ᴗ — — | ᴗ — — ᴗ | ᴗ — ∧ ‖
— — — | ᴗ ᴗ — — ∧ | ᴗ — — ᴗ | ᴗ — ∧ ∧ ‖.

[102] «La tuba dio un sonido terrible con su bronce curvo», variación sobre VAIRG., *En*. IX 503 *At tuba*

terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit (el cual, a su vez. es eco del enniano *At tuba terribili sonitu taratantara dixit* (PRISCIANO, *Gramm. Lat.* (ed. KEIL) II 450), verso que también habían citado Terenciano, Sacerdote, Atilio, Aftonio / Mar. Vict.. Diomedes y Malio Teodoro.

103 Para establecer en este esquema cuantitativo cuatro medidas de seis tiempos necesita San Agustín añadir tres tiempos de silencio; resultan así. a su juicio, dos posibilidades: una sería ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ | ᴗ — —, en cuyo caso propone o bien repartir dichos silencios entre los dos pies «incompletos», ᴗ ᴗ — ᐱ ᐱ | ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ᐱ ‖, o bien ubicarlos los tres al final: ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ᐱ ᐱ ᐱ ‖. La otra posibilidad es ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ — | ᐱ ᐱ ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ᐱ ‖.

104 El latín *locus*, al igual que el griego *chôra*, lo emplean con frecuencia los artígrafos antiguos en sus descripciones de los versos con el sentido de «pie».

105 «Primaveral es la templanza, las auras son tibias, hay seducciones», verso de autor desconocido o del propio San Agustín.

106 Es decir, la siguiente medida a base de pies de cuatro tiempos: — — | — ᴗ ᴗ | — — | — ᴗ ᴗ | — ᐱ ᴗ | — — | — ᐱ ᐱ ‖.

107 Es decir, — — — | ᴗ ᴗ — — | — ᴗ — ᐱ | — — ᴗ ᴗ | — ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ |.

108 Es decir, — | — — ᴗ ᴗ | — — — | ᴗ — — ᐱ | — ᴗ ᴗ — | ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ ‖.

109 Es decir, facultativa, potestativa.

110 A saber, — — | — ᴗ ᴗ — | — — ᐱ ᐱ | ᴗ — — ᐱ | — ᴗ ᴗ — | ᐱ ᐱ ‖.

111 O sea, — — | — ᴗ ᴗ — | ᐱ — — ᴗ | — ᐱ — ᐱ | — ᴗ ᴗ — | ᐱ ᐱ ‖.

112 O sea, — — ᐱ | — ᴗ ᴗ — | ᐱ — — ᴗ | — ᐱ — ᐱ | — ᴗ — | ᐱ ‖.

113 *Distinguere* al igual que el correspondiente sustantivo *distinctio*, son términos técnicos empleados en relación con el análisis de la articulación prosódica (entonación. ritmo, etc.) del habla (y de la música) y su posible reflejo en la escritura; de ello se ocupa, por ejemplo, el capítulo *De distinctione* habitual en la primera parte del manual canónico de gramática, del *ars grammatiea*. Cf. II 6.

114 «Para nosotros la verdad está a la mano, si tú la verdad dices», otro ejemplo probablemente construido para la ocasión por el autor.

115 A saber, — — | ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ | — — | — — | ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ | — — | — — | — — ‖.

116 «Para nosotros la verdad está a la mano; tú di la verdad», que San Agustín propone medir así: — — | — — | — — | — — | — — | — — | ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ ‖, o así: — — | — — | — — | ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ | — — | — — | — — | ᐱ ᐱ ᐱ ᐱ ‖.

117 Una metodología completamente racional *(ratio)* que, como hemos venido viendo, San Agustín observa rigurosamente, sin perder nunca, como ya dijimos, en sus interpretaciones la perspectiva de un análisis rítmico de las formas métricas.

118 Cf. II 9, 16-14, 26.

119 Traducimos así los términos latinos *auctor* e *inventor* consagrados entre los artígrafos para referirse al que usó por primera vez una forma métrica o verso, por lo general aislándolo de la estrofa de la que formaba parte; fueron estos «autores», inventores o promotores los que con frecuencia dieron nombre a dichas formas: asclepiadeo. gliconio. ferecracio. etc. Cf. II 14 y la correspondiente nota; HORACIO, *Arte poética* 73 ss.; LUQUE, «La denominación de los versos en la métrica greco-romana». *Estudios Clásicos* XXVIII 90 (1986), págs. 58 ss. y la bibliografía allí mencionada.

120 Aflora aquí, como en los demás campos de la lengua, la idea de la «norma», como cauce de la realización del sistema.

121 Es decir, no es una cuestión de técnica o del sistema del *ars*, sino de historia, de praxis versificatoria. de «norma», a fin de cuentas.

122 Se refiere S. Agustín a Anniano Falisco. gramático y poeta del s. II d. C. Discrepa nuestro autor de la escansión de. entre otros. Aftonio / Mario Victorino, que mide estos versos con tres dáctilos y un pirriquio. S. Agustín, tratando siempre de ser coherente consigo mismo, los mide con pies que se pueden mezclar y con la ayuda de silencios, aunque para ello necesite que sean recitados y oídos por alguien más culto de lo normal.

123 Es decir, esto no es cuestión de saberlo, no es objeto de conocimiento científico, racional; se trata sólo de dar crédito a lo que se ha oído o leído en los relatos históricos.

«Cuando latiguillos ligas, lígalos de modo II que la vid y el olmo vayan a una». Versillos de alguno de los denominados «*poetae novelli*», que en el siglo II d. C. practicaron una poesía de corte popular y temática rural, en la que, en la línea de la doctrina de la *procreatio metrorum*, que ya en el siglo anterior parece haber puesto en práctica Séneca, aplicaron nuevas formas métricas derivadas de las clásicas, abriendo así una tendencia versificatoria que se consolidará en la poesía latina tardía. Aquí se trata de un peculiar tetrámetro dactílico que se cierra con un yambo/pirriquio en lugar de con un espondeo/troqueo (— ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ | ᴗ ~ ‖), verso que, según AFTONIO (MAR. VICT., *Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 122, 9) se denominaba en griego «Calabrion» por ser empleado en los cantos rústicos de los pastores de Calabria. El propio Aftonio llama también a este canto *faliscum carmen* y TERENCIANO MAURO (v. 1998) introduce estos versos como *talia docta Falisca* (en Terenciano leemos *iugas... iuga*, en vez de *ligas... liga* de Aftonio, SERVIO —*En*. IV 291— y San Agustín; y se añaden a los dos versos anteriores otros dos: *nam nisi sint paribus fruticibus*. | *umbra necat teneras Amineas)*. Se atribuyen estos versos bien a Septimio Sereno, de época de Hadriano (117-138) o posterior, bien a Anniano, un amigo de Aulo Gelio: cf. MOREL-BLÄNSDORF, *Fragmenta poetarum latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*. Stuttgart-Leipzig, 1995, pág. 346.

124 Lo que a San Agustín como tratadista de rítmica le interesa no es, como ha dicho antes, la realidad histórica de estos versos o de su autor, sino su entidad rítmico-métrica; esto sí es del *ars*, de la *disciplina;* esto, por tanto, sí es de su incumbencia.

125 Es la interpretación de los métricos a la que acabo de referirme.

126 El sistema teórico, racional, de la ciencia.

127 De nuevo la misma interpretación de siempre, a base de medidas isócronas de seis tiempos: — ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ | ᴗ — ∧ ∧ ∧ ‖.

128 Como siempre, los sentidos, por su propia capacidad natural, pueden confirmar los principios racionales de la ciencia.

129 Recuérdese cuanto sobre la autoridad. la razón y los sentidos en el estudio de este tipo de cuestiones dejó dicho el autor al comienzo del libro segundo: II 1-2.

130 Crea aquí San Agustín un verso anapéstico a base de cambiar el orden de los dos miembros del hexámetro primero de la *Eneida* de Virgilio; aplica así uno de los recursos *(inmutatio)* de la mencionada *procreatio metrorum*.

131 «Penda de los hombros la dulce tortuga (la lira, hecha antiguamente con un caparazón de tortuga), | y dé «números» variados, con los que I a una suene todo el verdeante bosque de lado a lado, y el (río) que errante en tortuosas revueltas...» Versos citados también por TERENCIANO MAURO (2138 ss.) y AFTONIO (MAR.VICT., *Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 115, 15). quienes los asignan a Lucio Pomponio Segundo, comediógrafo del siglo I a. C: fr. II, págs. 231 s., RIBBECK 2.

Son, como se ve, tetrámetros dactílicos acatalécticos, con el pie cuarto dactílico (— ⏔ — ⏔ — ⏔ — ᴗ ᴗ), forma, como ya dijimos, desprovista de la habitual cadencia de los períodos dactílicos y que normalmente, por tanto, funciona como *colon*; de suyo se trata de los cuatro primeros pies de un hexámetro con diéresis cuarta, es decir, lo que queda del hexámetro una vez suprimidos los dos pies de la cadencia; así lo entendían los gramáticos (tanto Terenciano como Aftonio construyen a partir de ellos un hexámetro completo añadiéndole dichos dos últimos pies: — ᴗ ᴗ | — —). TERENCIANO MAURO, que los explica así (2135 ss.), reconoce, como ya dijimos, que fue Séneca quien desde los cantos de sus tragedias difundió el empleo estíquico de estos *cola* y dice que en ello tuvo el precedente de Lucio Pomponio Segundo (el comediógrafo del siglo I a. C.) a quien asigna estos cuatro versos. La misma explicación da AFTONIO (MAR. VICT., *Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 115, 13), quien sólo cita los tres primeros, asignándolos también a Pomponio. A pesar de ello y de que en ocasiones se le han buscado también a Séneca precedentes en Ennio e incluso en algún modelo griego, lo más probable (es la opinión común entre los estudiosos modernos) es que Séneca simplemente independizara el primer *colon* del período arquiloqueo (DA4m + itifálico) empleado por HORACIO en *Carm*. I 4.

[132] De suyo, lo que San Agustín recoge en este apartado es la realidad de que, como ya hemos dicho, en la versificación greco-romana hay unas formas métricas fijas, monoesquemáticas podríamos decir (tales, sobre todo las de ascendencia eólica; aunque también algunas otras que, quizá por pertenecer también al terreno de la canción, se aproximan a ellas), y otras, procedentes de la tradición jonia, en las que una misma «forma» (en virtud de la resolución y la contracción, así como de la admisión de variantes «irracionales») puede adoptar aspectos o figuras diversos, los denominados «esquemas». Ahora bien, dichas posibilidades de variación no se dan siempre al completo, sino que se hallan restringidas por una serie de tendencias que por razones diversas se han ido fijando con mayor o menor fuerza a lo largo del tiempo: es la «norma», que también hace acto de presencia aquí como en cualquier otra parcela del sistema lingüístico. A esta «norma», consolidada paulatinamente en la práctica de los poetas, es en realidad a lo que se refiere San Agustín cuando habla de la «autoridad».

Y si la «norma» supone siempre una limitación de las posibilidades del sistema, desde la perspectiva analítica de San Agustín, que no es otra que la de la aplicación rigurosa de un sistema absolutamente racional, el enfrentamiento entre sistema y «norma», entre razón y autoridad, se manifiesta con mayor estridencia.

[133] Es decir, que son percibidas por los sentidos.

[134] «La primavera blanda muestra su fuerza en las flores»: verso a base de una variación sobre el *ver blandum viget arvis* de IV 15. 26. que San Agustín mide así: — — — | ᴗ — | — ᴗ ~ ∧ ∧ ∧ ‖.

[135] «En primavera la tierra muestra su fuerza en las flores»: — ᴗ — ᴗ | ᴗ — | — ᴗ ~ ∧ ∧ ∧ ‖.

[136] «No es de temer la cosa»: diyambo + espondeo: ᴗ — ᴗ — | — —.

[137] «Ya no temas»: dicorio + espondeo: — ᴗ — | — —.

[138] «Cosa de temer; ya no temas»: ᴗ — ᴗ — | — ᴗ — ᴗ | — —.

[139] En la prosa, recuérdese: *oratio soluta*.

[140] «Un varón fuerte, cosa de temer, ya no temas»: — — — | ᴗ — ᴗ — | — ᴗ — ᴗ | — —.

[141] «Cosa de temer, un varón fuerte, ya no temas»: ᴗ — ᴗ | — — — | — ᴗ — ᴗ | — —.

[142] ᴗ — ᴗ — ‖ — ᴗ — ᴗ | — — — | — —.

[143] Ya hicimos referencia a la peculiar entidad del denominado «antispas to», pie compuesto de yambo + troqueo, que hizo dudar a los artígrafos sobre su autonomía rítmica y su capacidad de generar por sí solo formas métricas (cf., por ejemplo, AFTONIO/MAR. VICT., *Gramm. Lat.* (ed. KEIL.) VI 87; de ahí su discutida presencia entre los *métra prōtótypa:* cf. LUQUE. *De pedibus, de metris*.... págs. 307 ss.

[144] «Por su potestad place»: ᴗ — — ᴗ| ᴗ — ∧ ∧ ‖. «Por la potestad de los poderosos place»: ᴗ — — ᴗ | ᴗ — — ᴗ | ᴗ — ∧ ∧ ‖.

[145] Tanto MIGNE (1045) como la edición veneciana de 1552 leen *potestatis magnitudo* («la magnitud de la potestad»), cuya última sílaba (a no ser que se pensara en una eliminación de la *-s* en la pronunciación) quedaría alargada por posición, dando lugar no al esperado antispasto, sino a un epítrito primero. Finaert-Thonnard (y con ellos Ortega y Marzi) optan por *potestate magnitudo* («por su potestad la magnitud»), que no sólo presenta una medida adecuada, sino que homogeneiza el verso con respecto a los anteriores. La lectura *potestatis magnitudo* podría además entenderse como una corrección que hubiera pretendido facilitar el sentido del ejemplo (*lectio facilior*).

[146] «Por su potestad preclara place»: ᴗ — — ᴗ| — — —| — ∧ ∧ ‖. «Por su potestad a ti mucho place»: ᴗ — — ᴗ | ᴗ ᴗ — — | ᴗ — ∧ ∧ ‖. «Por su potestad ya así te place»: ᴗ — — ᴗ | — ᴗ ᴗ — | ᴗ — ∧ ∧ ‖. «Por su potestad mucho a ti place»: ᴗ — — ᴗ | — — ᴗ ᴗ | ᴗ — ∧ ∧ ‖. «Por su potestad la grandeza place»: ᴗ — — ᴗ | — ᴗ — ᴗ | ᴗ — ∧ ∧ ‖.

[147] Es decir, en magnitud (numero de tiempos) total, según se deduce de los versos que presentará a continuación como iguales en «tiempos» *(temporibus)*, pero no en pies.

[148] Con el mismo criterio con el que se analizaron estos sáficos horacianos en IV 13, 18. se analiza aquí el adonio, que cierra la estrofa, a base de un pie de seis tiempos (un coriambo — ᴗ ᴗ —) más una sílaba.

[149] Como siempre, una interpretación sistematicista, a base de unidades de seis tiempos que en este caso no se completan con silencios sino sumando al supuesto pie inicial lo que queda después del coriambo central: —

— | — ᴗ ᴗ —| — y — —| — ᴗ ᴗ —| ᴗ ᴗ. Se trata, en efecto, de un ferecracio y un gliconio, procedentes de HORACIO. *Carm*, I 5, 3-4, donde, siguiendo a dos asclepiadeos (— — — ᴗ ᴗ — — ᴗ ᴗ — ᴗ ~) forman una estrofa tetrástica. «Al abrigo, Pirra, de un grato antro, ¿para quién desatas tu rubia melena?». Son versos a los que con gran frecuencia acuden los artígrafos tardíos: Cesio Baso, Terenciano Mauro, Atilio, Aftonio / Mar. Vict., Diomedes,

San Agustín para conseguir igual suma de tiempos en ambos versos entiende como breve la sílaba final de *comam*, que propiamente es larga, al cercarse ante la consonante del verso posterior: *religas comam* ‖ *simplex munditiis*.

En su interpretación racionalista a ultranza y. por supuesto, *a posteriori*, prescinde de la verdadera entidad de estos dos *cola*, que en realidad no son sino el resultado de las habituales (no sólo en la versificación griega sino en toda la indoeuropea) dos variantes, octo- y heptasilábica, de un mismo *colon* o versillo, respectivamente, con cadencia «fuerte» (...ᴗ — ᴗ ~ ‖) o suave (...ᴗ — ~ ‖); algo parecido a lo que, por ejemplo, en la versificación yámbica dentro de esas mismas dimensiones silábicas terminaron considerándose variantes acataléctica (× — ᴗ — × — ᴗ ~ ‖) y cataléctica (× — ᴗ — ᴗ — ~ ‖). Prescinde, por tanto, de la relación estructural y funcional de ambos miembros o metros entre sí y con los asclepiadeos precedentes (que no son otra cosa que gliconios expandidos).

150 Vuelve, en efecto, San Agustín aquí sobre la estrofa alcaica. cuyos dos versos finales ya analizó en IV 14. 20. Como se recordará allí ya postuló en el eneasílabo dos tiempos de silencio al final para completar las medidas de seis tiempos: — — ᴗ| — — — | ᴗ — — ∧ ∧ ‖; y otro tanto hacía con el decasílabo, donde los tiempos de silencio finales tenían que ser tres: — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ∧ ∧ ∧ ‖. Ahora para el endecasílabo alcaico (ᴗ — ᴗ — — — ᴗ ᴗ — ᴗ —) reclama un tiempo de silencio, seguramente para completar las tres medidas de seis: ᴗ — ᴗ — | — — ᴗ ᴗ | — ᴗ ∧ ‖.

Acoplados en el conjunto de la estrofa, propone, en cambio otros silencios, al parecer, buscando también la regularidad de medidas de seis tiempos, pero no ya en cada uno de los versos, sino en el total de la estrofa (a la que, como se ve a continuación, llama «período»):

ᴗ — ᴗ — | — — ᴗ ᴗ| — ᴗ — ∧ ‖
ᴗ — ᴗ | — — ᴗ ᴗ | — ᴗ — ∧ ∧ ‖
— — ᴗ | — — — | ᴗ — — ∧ ∧ ∧ ‖
— ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ — | ᴗ — — ∧ |‖.

En efecto, entre el primero y el segundo, ambos endecasílabos, se mantiene el único tiempo de silencio propuesto antes; entre el segundo y el tercero añade un silencio más. que unido al antibaquio inicial del eneasílabo, le aporta el tiempo que le faltaba: y otro tanto hacen con el pie dáctilo inicial del decasílabo los dos tiempos de silencio que se añaden aquí al que de por sí exigía en su final el eneasílabo.

151 «Habíamos inventariado», podríamos decir; el verbo *invenio*, «encontrar», empleado con gran frecuencia, como se habrá visto, a lo largo de esta obra, cobra aquí su pleno sentido técnico: la ‘invención’ *(inventio*, gr. *heúresis)*, es decir, la búsqueda y selección de los temas y argumentos que le son propios, es la primera fase en el quehacer de cualquier disciplina. Así occure. por ejemplo, en el proceso retórico, donde se consagró el término técnico: la *inventio* de los materiales es, por supuesto, algo previo a la estructuración ordenada *(dispositio*, gr. *táxis)* y presentación lingüística *(elocutio*, gr. *léxis)* de dichos materiales.

152 La *humanitas*, término de sentido sumamente complejo (engloba aspectos naturales y culturales, de difícil traducción).

LIBRO QUINTO

SOBRE EL VERSO

Qué es propiamente un verso

[**1**] *M.* — Qué es un verso, se trató de averiguar entre los antiguos sabios[1] con no pequeña lucha, y no faltó el fruto; pues se dio con la cuestión y, confiada a las letras para conocimiento de la posteridad, quedó afirmada con la gravedad y la certeza no sólo de la autoridad, sino también de la razón.

Advirtieron, por tanto, que entre el ritmo y el metro hay diferencia, de modo que todo metro es ritmo, no así también todo ritmo, metro. Efectivamente, todo ensamble legítimo de pies es «numeroso»; ensamble que, como pertenece al dominio del metro, no puede de ningún modo no ser «número», esto es, no ser ritmo. Pero, puesto que no es lo mismo rodar adelante, aunque sea a base de pies legítimos, sin un final concreto y asimismo avanzar a base de pies legítimos, pero verse constreñido por un final concreto, estos dos géneros había que discernirlos también en los vocablos, de modo que aquél de más arriba fuera llamado sólo ritmo, con un nombre ya propio; éste otro, en cambio, tanto ritmo como también metro.

A su vez, puesto que de aquellos «números» que se cierran con un final concreto, esto es, de los metros, hay unos, en los que no se hace cuenta de una especie de división en torno a la mitad, y otros, en los que sí se hace escrupulosamente, dicha diferencia se debía hacer notar también en los vocablos. Por ello aquel tipo de ritmo donde no se hace esta cuenta, fue llamado propiamente «metro»; éste, en cambio, donde sí se hace, lo

denominaron «verso»[2].

El origen de esta forma de llamar tal vez nos lo va a mostrar la propia razón a medida que avancemos.

Y esto no lo consideres prescrito de forma que no sea lícito llamar versos también a aquellos metros. Pero una cosa es cuando abusamos de un nombre, por la licencia de una especie de vecindad[3], y otra, cuando una cosa la expresamos con su propio vocablo.

Pero demos hasta aquí por hecha la mención de los nombres, en los que, como ya aprendimos, la concesión[4] de los interlocutores y la autoridad de lo antiguo lo valen todo. Lo demás, si te parece, investiguémoslo según nuestra costumbre, con el sentido como mensajero y la razón como guía, para que conozcas que incluso aquellos viejos autores no establecieron todo esto como algo que en la naturaleza de las cosas no estuviera ya íntegro y perfecto[5], sino que a base de razonar las encontraron y a base de darles nombre las marcaron.

Los metros divisibles en dos partes se destacan sobre los demás

[**2**. 2] Por tanto, primero te pregunto si un pie acaricia el oído por alguna otra cosa sino porque en él aquellas dos partes, de las que una está en la elevación y la otra en la bajada, se corresponden entre sí en «numeroso» ajuste[6].

D. — De esto ciertamente se me persuadió antes y me quedó al descubierto.

M. — ¿Y qué? El metro, que es manifiesto que se configura a base de una correlación de pies, ¿acaso ha de ser considerado de ese género de cosas que no se pueden dividir, cuando, por un lado, en absoluto nada indivisible puede extenderse en el tiempo y, por otro, lo que consta de pies divisibles, es un completo absurdo considerarlo indivisible?

D. — De ningún modo negaría yo que este género admite división.

M. — Ahora bien, todo lo que admite división, ¿no es más hermoso si sus partes concuerdan en alguna paridad que si son discordes y disonantes?

D. — A nadie le resulta dudoso.

M. — ¿Y qué? De la propia división par, ¿qué número, a fin de cuentas, es el promotor? ¿Acaso el dual?

D. — Así es.

M. — Por tanto, al igual que hemos puesto de manifiesto que el pie se divide en dos partes que cantan a una, y que por eso justamente deleita al oído, si también encontráramos un metro de ese tipo, ¿verdad que será por derecho antepuesto a los restantes que no sean de ese tipo?

D. — Estoy de acuerdo.

Entre estas dos partes procede que medie alguna diferencia

[**3**. 3] *M*. — Correcto, así es. Por tanto, responde ya a esto: como en todo lo que medimos a base de alguna parte de tiempo, una cosa precede y otra sigue, una comienza y otra termina, ¿te parece que entre la parte precedente e incipiente y aquella que sigue y termina procede que no medie nada de diferencia?

D. — Que haya diferencia, pienso.

M. — Di, por tanto, qué diferencia hay entre estas dos partes de un verso, de las que una es *Cornua velatarum* y la otra, a su vez, es *vertimus antennarum*. No, en efecto, como el mismo poeta, *obvertimus*[7], sino en el caso de que el verso se enunciara así: *Cornua velatarum vertimus antennarum*, ¿no es verdad que al repetirlo una y otra vez resulta impreciso cuál es la parte anterior y cuál la posterior? Pues además no menos se mantiene tal cual el verso, cuando es presentado así: *Vertimus antennarum cornua velatarum*[8]

D. — Veo que resulta abiertamente impreciso.

M. — ¿Estimas que se debe evitar?

D. — Lo estimo.

M. — Mira, por tanto, si aquí se ha evitado lo suficiente: una parte del verso es la que precede: *Arma virumque cano*; la otra, la que sigue detrás: *Troiae qui primus ab oris*[9]; éstas hasta tal punto se diferencian entre sí que, si invirtieras el orden y pronunciaras de este modo, *Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano*, sería necesario medir otros pies.

D. — Entiendo.

M. — Por contra mira si esa razón se ha observado en otros. En efecto, de la dimensión que es la parte incipiente *Arma virumque cano*, de la misma reconoces que es *Italiamfato, Litora multum ille et, Vi superum saevae, Multa quoque et bello, Inferretque deos, Albanique patres*. Por no acumular muchos, prosigue con los demás todo lo que quieras; encontrarás estas primeras partes de versos de idéntica dimensión, esto es, articuladas en el quinto semipié. Rarísimo por completo si esto no es así; de modo que estas posteriores son no menos equiparables entre sí: *Troiae qui primus ab oris, Profugus Lavinaque venit, Terris iaculatus et alto, Memorem Iunonis ob iram, Passus dum conderet urbem, Latio genus unde Latinum, Atque altae moenia Romae*[10].

D. — Es más que manifiesto.

Se diserta sobre el origen de esta palabra

[4] *M*. — Cinco, por tanto, y siete semipiés parten en dos miembros el verso

heroico, que es más que conocido que consta de seis pies de cuatro tiempos cada uno; y sin el ajuste precisamente de dos miembros, bien éste, bien algún otro, no hay verso ninguno[11].

En todos ellos la razón ha demostrado que hay que dejar a salvo esto, que no pueda la parte anterior ser puesta en el lugar posterior, ni la posterior en el primero. Cosa que, si fuere de otra forma, ya no se le dirá verso más que abusando del nombre: será, más bien, un ritmo y un metro, como esos que no es inapropiado intercalar muy de tarde en tarde en los poemas largos que se entrelazan a base de versos, como es ese mismo que un poco antes he mencionado: *Cornua velatarum vertimus antennarum*.

Por consiguiente, no me parece que se haya llamado verso, como algunos piensan, por aquello de que desde un final concreto se regresa a la cabeza del mismo «número», de modo que el nombre se haya tomado de los que se dan la vuelta al regresar por un camino, pues es manifiesto que esto lo tiene en común también con esos metros que no son versos; sino que más bien quizás encontró el nombre por lo contrario, al modo como los gramáticos llamaron deponente al verbo que no depone la letra *r*[12], como es *lucror* y *conqueror*. Así, el metro que se configura a base de dos miembros, ninguno de los cuales se coloca en el lugar del otro mientras esté a salvo la ley de los «números», puesto que no puede darse la vuelta, llámese verso[13].

Pero cualquiera de estos dos orígenes del vocablo es lícito que tú lo apruebes, o bien que los desapruebes los dos y busques otro, o que desprecies conmigo todo este género de cuestiones; en nada es pertinente para esta ocasión. Estando, en efecto, a la vista la cosa en sí que con este nombre se designa, no hay que pasar fatigas por la raíz de la palabra.

D. — Yo, desde luego, nada; mas prosigue con lo demás.

Mediante la brevedad de la parte terminal se marca el final del verso

[**4**. 5] *M*. — Sigue que indaguemos sobre el límite del verso; pues quisieron ellos, o más bien la propia razón[14], que también éste quedara marcado y señalado mediante alguna diferencia. ¿O tú no juzgas que es mejor que el final, donde el rodar adelante del «número» se ve coartado, sin que se perturbe la igualdad de los tiempos, sobresalga, sin embargo, en vez de que se confunda con las demás partes que no hacen un final?

D. — ¿Quién duda de que es mejor esto, que es más evidente?

M. — Considera entonces si con razón quisieron algunos que el final señalado del verso heroico sea un pie espondeo; pues en los otros cinco lugares es lícito poner bien éste, bien un dáctilo; en el final, en cambio, no sino un espondeo; pues el hecho de que lo consideren un troqueo se produce por la indiferencia de la última sílaba, de la que

hemos hablado suficiente con ocasión de los metros[15]. Pero, según éstos, el senario yámbico o no será verso o lo será sin esa prominencia del final; y lo uno y lo otro es estridente; pues nadie jamás, bien de los hombres más doctos, bien de los medianamente, o incluso levemente, desbastados dudó de que es un verso

Phaselus ille quem videtis hospites[16]

y cuanto en las palabras quedó configurado con tal entidad «numerosa»[17]. Y los autores de más peso, en cuanto que los más expertos, estimaron que ninguno sin un final señalado debía ser considerado un verso.

[6] *D.* — Dices la verdad. Por lo tanto, afirmo que hay que buscar otra marca de este límite, no dar por buena la que se pone en el espondeo.

M. — ¿Qué es esto? ¿Acaso dudas que, sea ésta la que sea, reside o en una diferencia del pie, o en una del tiempo, o en ambas cosas?

D. — ¿Cómo puede ser de otra forma?

M. — ¿Cuál, en fin, de estos tres supuestos das por bueno? Yo, en efecto, ya que el propio hecho de que el verso finalice de forma que no corra más allá de lo oportuno no pertenece sino al «modo» del tiempo, juzgo que dicha marca no se debe tomar de otro ámbito que el del tiempo. ¿O a ti te parece otra cosa?

D. — Al contrario, doy mi asentimiento.

M. — Como el tiempo aquí no puede tener más diferencia que el que una cosa es más larga y otra más breve, puesto que, cuando el verso finaliza, se trata de que no avance más lejos, ¿ves también lo de que procede que la marca del final esté en un tiempo más breve?

D. — Lo veo, en efecto, pero, ¿a qué pertenece el «aquí» que se ha añadido?

M. — A esto, a saber, al hecho de que no en todas partes percibimos la diferencia del tiempo en la sola brevedad y longitud. ¿Acaso tú la diferencia del verano y el invierno o niegas que es de tiempo, o la estableces mejor en el espacio más breve o más largo, y no en la intensidad del frío y del calor, o de la humedad y la sequedad, y en alguna otra cosa parecida?[18].

D. — Ya entiendo, y esta marca que buscamos del límite consiento en que se tiene que sacar de la brevedad del tiempo.

De qué modo, según la autoridad de los antiguos y la razón, procede medir los senarios[19]

[7] *M.* — Atiende, por tanto, a este verso, *Roma, Roma, cerne quanta sit deum*

benignitas, al que se le dice «el trocaico»[20] y mídelo y responde lo que encuentres relativo a sus miembros y al número de pies.

D. — En cuestión de pies, ciertamente podría responder con facilidad: está claro, en efecto, que son siete y medio[21]. En cuestión de miembros, en cambio, la cosa no está suficientemente al descubierto; en efecto, veo que en muchos lugares finaliza una parte de la oración; mas, aun así, opino que la partición en sí está en el octavo semipié, de manera que el miembro que precede sea: *Roma, Roma, cerne quanta*: el que sigue, a su vez: *sit deum benignitas*[22].

M. — ¿Cuántos semipiés tiene?

D. — Siete.

M. — La propia razón te ha guiado, está claro. Como, en efecto, nada hay mejor que la igualdad y, al dividir, es preciso tender a ella, si no se pudiere conquistar, hay que buscar su vecindad, para no desviarnos de ella demasiado. Así es que, como este verso tiene, en total, quince semipiés, no pudo ser dividido de forma más equitativa que en ocho y siete; pues la misma vecindad hay en siete y ocho, pero así no preservaría la marca del final a base de un tiempo más breve, tal y como la propia razón ordena que preserve; pues si el verso fuera así, *Roma cerne quanta sit tibi deum benignitas*[23], de manera que comenzara un miembro a base de estos siete semipiés, *Roma cerne quanta sit*, y a base de estos ocho terminara el otro, *tibi deum benignitas*, no podría cerrar el verso un semipié; ocho semipiés, en efecto, forman cuatro pies íntegros.

Al mismo tiempo sobrevendría otra deformidad: que no mediríamos en el miembro final los mismos pies que en el primero, y que más bien el miembro primero quedaría definido con la marca de tiempo más breve, esto es un semipié, mayor que el posterior, al que por la ley del final se le debe esto. En efecto, en aquél se escandirían tres troqueos y medio: *Roma cerne quanta sit*; en éste, cuatro yambos: *tibi deum benignitas*. Ahora, en realidad, no sólo escandimos troqueos en uno y otro miembro, sino que además se cierra el verso con un semipié, de modo que la parte terminal ostente la marca de un tiempo más breve, pues hay cuatro en el anterior: *Roma, Roma cerne quanta;* en el posterior, en cambio, tres y medio: *sit deum benignitas*. ¿O preparas decir algo en contra?

D. — Nada en absoluto, y de buen grado doy mi asentimiento.

[8] *M*. — Mantengamos, por tanto, sin quebranto estas leyes, si te parece: que ni una partición en dos miembros tendente a la igualdad le falte a ningún verso, como le falta a éste: *Comua velatarum obvertimus antennarum*[24], ni la propia igualdad de los miembros haga una partición, por así decir, reversible, como hace en éste: *Cornua velatarum vertimus antennarum*. Y que, al evitar dicha conversión, los miembros no se

distancien uno de otro demasiado, sino que, cuanto puedan, con la máxima proximidad numérica, casi se igualen, no vayamos a decir que éstos pueden dividirse de modo que precedan ocho semipiés, *Cornua velatarum vertimus*, y sigan cuatro, esto es, *antennarum*[25]. Y que el miembro posterior no tenga los semipiés en número par, como *tibi deum benignitas*, no sea que, al finalizar en un pie pleno, no tenga un límite marcado por un tiempo más breve[26].

D. — Tengo ya estas cosas y las confío a la memoria en cuanto soy capaz.

Se rechaza la costumbre completamente divulgada de medir el heroico

[**5**. 9] *M.* — Puesto que, por tanto, tenemos ya que el verso no debe finalizar con un pie pleno[27], ¿cómo piensas que hemos de medir el verso heroico, de manera que queden a salvo tanto aquella ley de los miembros como esta marca del límite?

D. — Veo que doce son los semipiés; y, puesto que, en aras de evitar aquella conversión, los miembros no pueden tener seis semipiés cada uno[28], ni procede que se alejen mucho uno de otro, de manera que sean tres y nueve[29], o nueve y tres[30]; ni se ha de dar al miembro posterior un número par de semipiés, de forma que sean ocho y cuatro, o cuatro y ocho[31], para que el verso no finalice con pie completo, hay que hacer la división en cinco y siete, o siete y cinco[32]; pues por un lado, estos números son ambos impares, lo más cercanos posible; por otro, ciertamente los miembros se acercan el uno al otro más de lo que se acercarían en los números cuaternario y octonario.

Para mantener esto con toda firmeza, veo que en el quinto semipié siempre o casi siempre termina[33] una parte de la oración, como sucede en el primer verso de Virgilio, *Arma virumque cano;* y en el segundo, *Italiam fato;* y en el tercero, *Litora multum ille et;* en el cuarto igualmente, *Vi superum saevae;* y así luego en casi todo el canto[34].

M. — Dices verdad, pero tienes que ver qué pies vas a medir, para que no oses violar nada de las leyes de más arriba, establecidas ya de forma inconcusa.

D. — Aunque se muestra bastante ante mí la razón, sin embargo, con la novedad me siento perturbado. No solemos, en efecto, escandir en este género más pies que el espondeo y el dáctilo, lo cual casi nadie hay tan indocto que no lo haya oído, aun cuando luego no pueda hacerlo.

Entonces, si ahora quisiera yo seguir esta costumbre más que divulgada, hay que abrogar aquella ley del límite; el miembro que precede, en efecto, se cerraría con un semipié y el posterior, en cambio, con un pie pleno; cosa que debía ser al contrario. Pero, como aquella ley es completamente injusto quitarla y en los «números» ya he aprendido que puede suceder que empecemos la urdimbre por un pie no pleno, resta que consideremos que aquí no se coloca el dáctilo con el espondeo, sino el anapesto, de

forma que comience el verso por una sílaba larga, después dos pies, bien espondeos, bien anapestos, bien alternos, delimiten el miembro anterior; luego, el segundo, a su vez otros tres, bien anapestos, bien espondeo en cualquier lugar o en todos, y al final una sílaba con la que el verso queda legítimamente delimitado[35]. ¿Apruebas también esto?

Esta razón la mantuvieron los más doctos

[10] *M.* — Yo también considero que es lo más recto, Pero de estas cosas no se persuade fácilmente al vulgo. Tanta es, en efecto, la fuerza de la costumbre, que, una vez inveterada, si se generó a partir de una opinión falsa, nada hay más enemigo de la verdad. En efecto, para hacer un verso entiendes que nada importa en este género si con el espondeo se coloca un dáctilo o un anapesto; para medirlo, en cambio, con arreglo a razón, lo que no es propio de los oídos sino de la mente, esto se discierne a base de una razón verdadera y concreta, no de una opinión al margen de la razón[36].

Y no ha sido ahora descubierta por nosotros por vez primera, sino que fue advertida desde mucho más antiguo que esta inveterada costumbre. Por lo tanto, si leyeran a los que ya en lengua griega, ya en latina fueron los más sabios en esta disciplina, no se asombrarán demasiado quienes por azar oyeren esto[37]; aunque pudor siente uno de la inseguridad cuando para robustecer la razón se busca la autoridad de los hombres, cuando a la autoridad de la razón y de la verdad, que ciertamente es mejor que cualquier hombre, nada debería anteponerse.

No, en efecto, tal como en la prolongación o acortamiento de una sílaba no buscamos sino la autoridad de los antiguos, de manera que, tal como usaron ellos las palabras con las que nosotros también hablamos, así también nosotros las usemos, ya que en un asunto de esta índole tanto es de desidia no seguir ninguna observancia como de licencia instituir una nueva[38]; así, al medir un verso, la inveterada voluntad de los hombres no se ha de considerar igual que la eterna razón de las cosas, puesto que, por un lado, primero sentimos de forma natural, a través del oído, su longitud reglada por la medida, después damos nuestra aprobación de acuerdo con la consideración racional de los «números»; por otro lado, que dicho verso ha de cerrarse con un final señalado lo juzga todo aquel que juzga que debe quedar más concretamente definido que los demás metros; y que dicho final ha de quedar marcado a base de un tiempo más breve es cosa manifiesta, dado que coerce y frena en cierto modo la longitud del tiempo.

Se aplica dicho modo de medir

[11] Y, siendo esto así, ¿cómo puede el miembro posterior de dicho verso terminarse

sino con un pie no pleno? En el miembro anterior, en cambio, el inicio de la trama procede que sea o un pie completo, como en el «trocaico» *Roma, Roma, cerne quanta sit deum benignitas*; o una parte de un pie, como en el heroico *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*[39].

Por lo tanto, eliminada ya toda duda, mide también este verso, por favor, y dame una respuesta sobre sus miembros y pies: *Phaselus ille quem videtis, hospites*[40].

D. — Los miembros de éste, por supuesto, los veo distribuidos en cinco y siete semipiés, de modo que el anterior sea *Phaselus ille*; y el posterior *quem videtis, hospites;* los pies, en realidad, los reconozco yambos[41].

M. — Pregunto: ¿en nada te guardas de ponerle término al verso con un pie pleno?

D. — Dices verdad y no sé dónde estaba. ¿Quién, en efecto, no vería que, tal como en el heroico, hay que arrancar la trama a partir de un semipié? Y, como esto se produce en este género, medimos el verso no ya a base de yambos sino de troqueos, de modo que conforme a ley lo cierre un semipié[42].

En ciertos versos la paridad de los miembros no es nociva

[12] *M*. — Así es, como dices, pero mira qué piensas que se debería responder por tu parte sobre éste que llaman asclepiadeo: *Maecenas atavis edite regibus* .[43]

En efecto, una parte de la oración se termina en la sexta sílaba, y no inconstantemente, sino en casi todos los versos de este género[44]. Así es que su primer miembro es *Maecenas atavis;* el segundo, *edite regibus;* lo cual con arreglo a qué razón se hace, puede ser objeto de duda.

Si, en efecto, midieras en él pies de cuatro tiempos, habría cinco semipiés en el primer miembro; en el posterior, en cambio, cuatro[45]; la ley, en cambio, veta que el miembro posterior conste de un número par de semipiés, para que el verso no quede delimitado por un pie pleno. Queda que consideremos pies de seis tiempos, de lo que resulta que uno y otro miembro constaría de tres semipiés cada uno. En realidad, para que el miembro precedente finalice con un pie íntegro, hay que empezar por dos sílabas largas; después, un coriambo entero divide el verso, de forma que también con otro coriambo que sigue se empiece el miembro posterior, cerrando el verso un semipié a base de dos sílabas breves; tales tiempos, en efecto, junto con el espondeo colocado al principio, completan un pie de seis tiempos[46]. Si no tienes algo que aducir[47].

D. — Nada, por supuesto.

M. — Parece bien, entonces, que uno y otro miembro consten de idéntico número de semipiés.

D. — ¿Por qué no iba a parecerlo? No es, en efecto, de temer aquí la consabida

inversión, puesto que, colocado el miembro posterior en el lugar del precedente, de forma que el que es primero resulte segundo, no persistirá la misma ley de los pies. Razón por la cual no hay causa ninguna para que en este género se les niegue a los miembros un número idéntico de semipiés, puesto que sin vicio alguno en cuanto a la inversión es posible mantener esa paridad, observándose además la ley de un final más señalado, toda vez que el verso queda delimitado por un pie no pleno, lo que con toda constancia se debe observar.

Mediante qué razón sutilísima la disparidad de los miembros se reduce a la paridad

[13] *M.* — La cuestión en sí la has visto a fondo. Por ello ahora, ya que la razón ha puesto de manifiesto que hay dos géneros de versos, uno en el que el número de semipiés en los miembros es el mismo y otro en el que dispar, consideremos con diligencia, si te parece, de qué modo esa disparidad de semipiés se puede reducir a una especie de paridad, a base de una razón de números[48] un tanto oscura pero francamente muy sutil.

Tiene el uno con los demás números un cierto derecho de igualdad

[7] Pues te pregunto, cuando digo «dos» y «tres», ¿cuántos números digo?

D. — Dos, puede verse.

M. — Luego el dos es un número; y el tres, uno; y cualquier otro que hubiéramos dicho.

D. — Así es.

M. — ¿Verdad que te parece, según esto, que el uno se puede correlacionar sin estridencia con cualquier número? Si ciertamente no podríamos decir que uno es dos, en cambio, se podría decir no en falso que dos son en cierto modo uno, y asimismo que tres y cuatro son uno.

D. — Doy mi asentimiento.

M. — Atiende a otra cosa; dime, el dos tomado tres veces, ¿cuánto hace en total?

D. — Seis.

M. — ¿Acaso seis y tres son los mismos en número?

D. — De ningún modo.

M. — Ahora quisiera que el tres lo tomes cuatro veces y que me des el total en respuesta.

D. — Doce.

M. — Ves asimismo que doce son más que cuatro.

D. — Y mucho, francamente.

M. — Ya, para no demorarme, hay que fijar una regla: a partir de dos, y en adelante, cualesquiera dos números establecieres, el menor, multiplicado por el mayor, es necesario que lo sobrepase.

D. — ¿Quién dudaría esto? ¿Qué, en efecto, hay tan pequeño en el número plural como el dos? Este número, sin embargo, si lo tomara mil veces, sobrepasaría a mil hasta el punto de convertirse en el doble.

M. — Dices verdad; pero establece el uno y luego cualquier número mayor y, tal y como hacíamos en los anteriores, multiplica el menor por el mayor. ¿Acaso será de igual modo superado el mayor?

D. — No abiertamente, sino que el menor se igualará al mayor; pues uno dos veces, dos; y uno diez veces, diez; y uno mil veces, mil; y por cualquier otro número que lo multiplicare, el uno es necesario que quede igualado.

M. — Tiene, entonces, el uno con los demás números un cierto derecho de igualdad, no sólo porque es un número cualquiera, sino porque tantas veces tomado, tanto hace[49].

D. — Es completamente manifiesto.

Paridad entre cuatro y tres semipiés y entre cinco y tres; no, en cambio entre cuatro y cinco

[14] *M.* — Venga, ahora vuelve de nuevo tu ánimo a los números de semipiés con los que en el verso se producen miembros desiguales y descubrirás una especie de igualdad admirable en virtud de esa razón que hemos manejado; pues, según opino, el verso mínimo con desigual número de semipiés en los dos miembros es el que tiene cuatro semipiés y tres, como en éste, *Hospes ille quem vides*[50], cuyo primer miembro, que es *Hospes ille*, se puede cortar equitativamente en dos partes de dos semipiés cada una; el segundo, a su vez, que es *quem vides*, se divide de forma que una parte tenga dos semipiés y la otra, uno; lo cual es tal y como si fueran dos y dos, por aquel derecho de igualdad, del que bastante hemos tratado, que tiene el uno con todos los números. De lo que resulta que con esta división el miembro anterior tanto es en cierto modo cuanto el posterior[51].

Y así, cuando hubiere cuatro y cinco semipiés, como es éste: *Roma, Roma, cerne quanta sit*[52]; no se da por bueno de igual forma, y por ello será un metro más bien que un verso, porque los miembros son de tal modo desiguales que mediante ningún tipo de corte se los puede reducir a ningún tipo de igualdad. Ves, ciertamente, según opino, que los cuatro semipiés del miembro anterior, *Roma, Roma*, pueden separarse en dos y dos; que, en cambio, los cinco posteriores, *cerne quanta sit*, se dividen en dos y tres semipiés, donde bajo ningún derecho se hace presente la igualdad. Y, desde luego, en

modo alguno pueden valer cinco semipiés, resultado del dos y el tres, tanto cuanto valen cuatro, al modo como en que más arriba, en el verso más breve, encontramos que tanto valían tres semipiés, resultado del uno y el dos, cuanto valen cuatro. ¿Acaso algo no lo has alcanzado o no te parece?[53].

D. — Más bien, de hecho todo es manifiesto y con arreglo a razón.

[15] *M*. — Venga, consideremos ahora cinco y tres semipiés, como es aquel versillo *Phaselus ille quem vides*, y veamos de qué modo esa desigualdad está sostenida por alguna ley de igualdad; pues todos consienten en que este género es no sólo metro sino también verso. Así que, cuando el primer miembro lo cortares en dos y tres semipiés, y el segundo en dos y uno, puedes conjuntar las partecillas que en uno y otro encontrares equiparables, ya que tenemos un dos tanto en el primer miembro como en el segundo; restan dos partecillas, una, consistente en tres semipiés procedente del miembro anterior; otra, consistente en uno, del posterior. Éstas, en consecuencia, también las juntamos en sociedad, puesto que el uno tiene sociabilidad con todos; y además en una suma uno y tres resultan cuatro, lo que es tanto cuanto dos y dos. Por tanto, mediante este corte también cinco y tres semipiés se reducen a concordia. Pero responde si lo has entendido.

D. — Así es, desde luego, y doy mi total aprobación.

La discusión emprendida sobre los senarios se difiere, aun cuando sea agradable

[**8**. 16] *M*. — Lo siguiente es que disertemos sobre los cinco y siete semipiés[54], como son aquellos dos versos, los más nobles, el heroico y al que vulgarmente llaman «yámbico», también él mismo un senario[55]. En efecto, *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*, se divide de forma que su primer miembro *sea Arma virumque cano*, que son cinco semipiés; y el segundo, *Troiae qui primus ab oris*, que son siete. También *Phaselus ille quem videtis, hospites* tiene el primer miembro, *Phaselus ille*, a base de cinco semipiés; el segundo, a base de siete, *quem videtis, hospites*.

Pero aquella nobleza tan grande se ve en apuros en relación con esa ley de la igualdad. En efecto, cuando dividiéremos los cinco semipiés anteriores en dos y tres y los siete posteriores, a su vez, en tres y cuatro, concordarán entre sí ciertamente las partículas de tres semipiés cada una; pero si las dos restantes convinieran de modo que una de ellas constara de un semipié y la otra, de cinco, se conjuntarían en virtud de aquella ley por la que el uno puede conjuntarse con todos los números, y en suma resultarían seis, lo que también son tres y tres. Ahora, en cambio, puesto que se encuentran dos y cuatro, darán ciertamente una suma senaria, pero bajo ningún derecho de igualdad dos valen tanto como cuatro, como para que se puedan acoplar en una

especie de parentesco de este tipo.

A menos que, acaso, alguien dijere que es suficiente para alguna regla de paridad el hecho de que, como tres y tres, así dos y cuatro resultan seis. Razón contra la que no entiendo que haya que luchar; es, en efecto, también ésta un tipo de igualdad. Mas no quisiera yo aquello de que cinco y tres semipiés convendrían entre sí con mayor concordancia que cinco y siete. Pues no es tan grande el nombre de aquel verso como el de éstos; además en aquél ves no sólo que tanta suma se ha obtenido al reunir uno y tres, cuanta hay en dos y dos, sino que además las partes son mucho más acordes cuando se juntan el uno y el tres, por aquella amistad del uno con todos los restantes números, que cuando se acoplan dos y cuatro, como hay en éstos. ¿Algo te queda oscuro?

D. — Nada en absoluto. Pero no sé cómo me resulta chocante el que estos senarios, aun siendo más celebrados que los restantes tipos y aun cuando se diga que tienen cierta primacía entre los versos, en la concordancia de sus miembros tengan algo menos que aquellos versos de fama más oscura.

M. — Ten buen ánimo, pues yo te mostraré en ellos una concordancia tan grande como ellos solos merecieron tener entre todos, para que veas que no sin razón han sido ellos preferidos. Pero, como la propia exposición es algo más larga, aunque absolutamente más agradable, debe quedar para nosotros la última, de modo que, una vez que hallamos discutido sobre los demás cuanto nos parezca suficiente, ya libres de todo cuidado, lleguemos a escudriñar sus santuarios.

D. — Me parece bien, de veras, pero ya quisiera que estuviera explicado lo que hemos emprendido primero para oír ya aquello con más comodidad.

M. — En comparación con estas cosas sobre las que antes hemos disertado, resultan más dulces las que esperas.

Paridad no se establece entre seis y siete semipiés, pero aparece entre ocho y siete y entre nueve y siete

[17] Así es que ahora considera si en dos miembros de los que el primero presente seis semipiés y el otro siete se encuentra esa igualdad, de modo que pueda ser un verso en regla. En efecto, ves que tras cinco y siete semipiés es éste el que hay que discutir. Y de éste un ejemplo es: *Roma, cerne quanta sit deum benignitas*[56].

D. — Veo que el primer miembro puede distribuirse en partes que tengan tres semipiés cada una; el segundo, en tres y cuatro. Por ello, juntadas las iguales, resultan seis semipiés; a su vez, tres y cuatro son siete y no se igualan con aquel número. Pero, si consideramos dos y dos en la parte donde hay cuatro, y dos y uno en la parte donde hay tres, juntadas las partes que tienen dos cada una, resulta una suma cuaternaria[57]; juntadas, a su vez, aquéllas de las que en una hay dos y en otra, uno, incluso si las tomamos como si fueran cuatro, por mor de la concordia del uno con los demás

números, en conjunto resultan ocho, y exceden más la suma senaria que cuando eran siete.

[18] *M.* — Así es, como dices; y por ello, apartado de la ley de los versos tal género de acoplamiento, atiende, como pide el orden, ahora a estos miembros, de los que el primero tiene ocho semipiés y siete, el segundo[58]. Este acoplamiento, desde luego, tiene lo que buscamos. En efecto, juntando la mitad del miembro precedente con la parte mayor del siguiente, que es la que más se acerca a la mitad, ya que son dos grupos de cuatro semipiés, hago la suma de un número octonario[59]. Restan, pues, cuatro semipiés del miembro anterior y tres del posterior. Acoplados dos de allí y dos de aquí, resultan cuatro. A su vez, los dos residuales de allí y el uno de aquí, acoplados de acuerdo con la ley de aquella conveniencia[60] por la que el uno se equipara a los restantes, se toman en cierto modo por cuatro. Y ya el octonario resulta congruente con el anterior octonario.

D. — Pero ¿por qué de éste no oigo un ejemplo?

M. — Porque ya una y otra vez ha sido traído a colación. Sin embargo, para que no pienses que en su propio lugar ha sido pasado por alto, es éste precisamente: *Roma, Roma, cerne quanta sit deum benignitas*; o éste también: *Optimus beatus ille qui procul negotio*[61].

[19] Por lo tanto, fija ya tus ojos en el ensamblaje de nueve y siete semipiés, del que es ejemplo *Vir optimus beatus ille qui procul negotio*[62].

D. — Es fácil de reconocer esta congruencia. En efecto, el miembro anterior[63] se divide en cuatro y cinco semipiés; el posterior, en tres y cuatro. Por tanto, la parte menor del anterior, conjuntada con la parte mayor del posterior, hace un número octonario; y la mayor del anterior con la menor del posterior, asimismo un octonario. En efecto, aquella conjunción es cuatro y cuatro; ésta, cinco y tres semipiés. A esto se añade el que, si dividieres cinco semipiés en dos y tres, y tres, a su vez, en dos y uno, aparece otra conveniencia, del dos con el dos y del uno con el tres, ya que el uno se correlaciona con todos los números en virtud de la ley más arriba recordada. Pero, si la cuenta no me engaña, nada más resta que averiguar sobre el acoplamiento de los miembros; en efecto, ya se ha llegado a ocho pies, número que al verso, como de sobra hemos llegado a conocer, no le es lícito exceder.

Por ello, vamos ya, ábreme aquellos secretos de los versos senarios, del heroico y del yámbico o trocaico[64], con lo que a la vez excitaste y diferiste mi atención.

Cómo los senarios, bien heroicos bien yámbicos, se adelantan en hermosura

[**10**. 20] *M.* — Lo haré: mejor, lo hará la propia razón, que a mí y a ti nos es común. Pero, veamos, ¿recuerdas que al tratar sobre los metros, dijimos nosotros y dejamos de sobra probado por el propio sentido[65] que aquellos pies cuyas partes convienen «al *sesque*»[66], bien a base de dos y tres, como es el crético o los peones, bien a base de tres y cuatro, como los epítritos, excluidos por los poetas debido a su son de menor encanto, aportan un decoro de especial congruencia a la severidad del «habla suelta»[67], cuando a base de ellos se entrelazan las cláusulas?

D. — Lo recuerdo, pero, ¿a dónde mira esto?

M. — Porque quiero que primero entendamos esto: que, apartados de la práctica de los poetas los pies de este tipo, no quedan sino aquéllos en los que las partes convienen «al justo tanto»[68], como es el espondeo; o aquéllos en los que «al doble», como el yambo; o aquéllos en los que a lo uno y a lo otro, como el coriambo[69].

D. — Así es.

M. — Por contra, si ésta es materia de los poetas y la prosa es enemiga de los versos[70], no ha de hacerse verso alguno sino a partir de este género de pies.

D. — Doy mi asentimiento. Veo, en efecto, que con los versos se hacen poemas más grandiosos que con los otros metros de los poetas líricos[71]; pero hasta aquí ignoro a dónde tiende esta razón.

[21] *M.* — No te apresures; estamos, en efecto, ya disertando sobre la excelencia de los versos senarios y primero deseo demostrarte, si pudiere, que senarios completamente ajustados no pueden existir sino de uno de estos dos géneros, que además son los más frecuentados de todos; de ellos uno es el heroico, como *Arma virumque cano, Trojae qui primus ab oris*, que el uso mide a base de espondeo y dáctilo, pero una razón más sutil, a base de espondeo y anapesto; el otro, al que le dicen yámbico y que, según la misma razón, se descubre trocaico.

Pues creo que te resulta manifiesto que con las sílabas largas, si no se interpusieran breves, se embotan en cierto modo los espacios de los sonidos; que igualmente, si a las breves no se les interponen largas, resultan demasiado entrecortados y como trémulos; que ni lo uno ni lo otro está bien temperado, aunque con la igualdad de sus tiempos llenen los oídos. Por lo tanto, ni aquellos versos que tienen seis pirriquios y seis proceleumáticos aspiran a la dignidad del heroico, ni aquéllos que tienen seis tríbracos, a la del trocaico[72].

A esto se añade que en éstos, que la propia razón antepone a los demás, si inviertes los miembros, la totalidad se trastornará hasta el punto de que incluso midamos necesariamente otros pies. Así que son, por así decir, más irreversibles que aquéllos que constan o de todas breves, o de todas largas. Y por eso en éstos, particularmente

temperados, el que los miembros se dispongan bien a base de cinco y siete semipiés, bien de siete y cinco[73], nada importa; en efecto, con ninguno de estos dos órdenes puede invertirse el verso sin una mutación tan grande que parezca que corre con otros pies. Entre aquéllos, en cambio, si un poema comenzare con versos tales que sus primeros miembros tuvieran cinco semipiés cada uno, posiblemente no proceda mezclarles aquéllos en los que los primeros son de siete en cada uno, no vaya a ser ya lícito invertirlos todos; en efecto, ningún cambio de pies los aparta de la reversibilidad.

Sin embargo, a los heroicos muy rara vez se les concede ponerles todos (los pies) espondeos, lo que, por cierto, esta época posterior nuestra en modo alguno ha dado por bueno[74]. A los trocaicos, en cambio, o yámbicos, aun cuando les sea lícito interponer en cualquier lugar un pie tríbraco, sin embargo, en poemas de este tipo un verso resuelto por completo en breves se ha juzgado más que torpe.

[22] Apartados, pues, los pies epítritos de la ley senaria de los versos, no sólo porque son más apropiados para el «habla suelta», sino también porque, si fueren seis, exceden los treinta y dos tiempos[75], al igual que los dispondeos; apartados también los pies de cinco tiempos, porque para sí con mayor gusto los reivindicó la *oratio*[76] con destino a las cláusulas; excluidos asimismo de este número de tiempos del que ahora tratamos, los molosos y demás de seis tiempos cada uno, aun cuando en los poemas muestren con encanto su vigor, restan los versos con todas las sílabas breves, los que tienen o pirriquios o proceleusmáticos o tríbracos; y con todas largas, los que espondeos. Tales, aunque sean admitidos al «modo» senario, sin embargo, tienen necesariamente que ceder a la dignidad y al temperamento de los que van variando a base de breves y largas y por esto pueden invertirse mucho menos.

Por qué estos senarios han sido juzgados mejores

[23] Mas se puede preguntar por qué han sido juzgados mejores versos los senarios en los que aquella sutil razón[77] mide anapesto y aquellos en los que troqueo, que si se midiera dáctilo allí y aquí yambo.

Sin prejuzgar, en efecto, la sentencia, puesto que ahora tratamos de «números», si el verso fuera así: *Troiae qui primus ab oris arma virumque cano;* o bien en lo que respecta a aquel género: *Qui procul malo pius beatus ille*, uno y otro de éstos ni sería menos senario, ni menos regulado en el equilibrio de sílabas breves y largas, ni tendría más posibilidad de ser invertido; y en uno y otro los miembros han sido ordenados de modo que tanto en el quinto, como en el séptimo semipié termine una parte de la oración. ¿Por qué, entonces, se considerarían mejores que éstos, si fueran precisamente

así: *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris; Beatus ille qui procul pius malo*? [78].

En esta cuestión yo me inclinaría más fácilmente a decir que el que éstos llamaran la atención y fueran frecuentados antes sucedió por fortuna; o, si esto no es fortuito, creo que pareció que el heroico se cerrara con dos largas mejor que con dos breves y una larga, ya que en las largas los oídos descansan más a gusto; y que aquél otro, a su vez, en el semipié final tuviera una sílaba larga mejor que una breve. La cosa, desde luego, es así: que cualesquiera de éstos que fueran elegidos como preferentes arrebatarían necesariamente el lugar a otros que pudieran formarse con idénticos miembros cambiados de orden. Por lo cual, si se juzgó mejor el verso cuyo ejemplo es *Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris*, resultaría ya mal ensamblado otro género a base de invertir éste, como es el caso de *Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano*. Esto también se ha de entender referente al tipo trocaico. Pues, si se le hacen más honores a *Beatus ille qui procul negotio*, el tipo que resultaría cambiándole el orden, como es *Qui procul negotio beatus ille*, no parece ciertamente apropiado. Sin embargo, si alguien osara e hiciera tales versos, es manifiesto que haría otros tipos de senarios, en comparación con los cuales éstos son mejores.

Por licencia de los poetas estos versos se han visto corrompidos

[24] Estos, en consecuencia, los más hermosos de todos los senarios, no pudieron ni uno ni otro mantener su propia pureza natural frente a la licencia de los hombres. En efecto, en el género trocaico (no en el senario solo, sino desde donde comienza el más pequeño, hasta la magnitud extrema, que tiene ocho pies) los poetas consideraron que se debían mezclar todos los pies de cuatro tiempos que se emplean para los «números»[79]; y los griegos, precisamente, en lugares alternos, el primero y el tercero, y así sucesivamente si el verso comienza por un semipié; si, en cambio, por un troqueo íntegro, se colocan los pies más largos mencionados en el segundo y cuarto lugar, y así sucesivamente observando los intervalos[80].

Para que esta corrupción resultara más tolerable no dividieron al batir palmas cada uno de los pies en las dos partes, de las que una es la de la elevación y la otra, la de la bajada, sino que elevando un pie y bajando el otro (de donde al propio senario lo llaman trímetro), refirieron las palmadas a la división de los epítritos[81].

Mas, si esto al menos se mantuviera constantemente, aunque los pies epítritos sean más de la *oratio*[82] que de un poema, y ya no resultara un senario, sino un verso ternario, no se derrumbaría, sin embargo, por completo la consabida igualdad de los «números». Ahora, en cambio, los pies de cuatro tiempos, con tal de que se los ponga en los lugares

mencionados, es lícito ponerlos no sólo en todos, sino donde se quiera de dichos lugares y cuantas veces se quiera[83].

Y nuestros viejos (autores), de suyo, al entremezclar pies de este tipo no pudieron ni observar los intervalos de los lugares. Por ello en este género los poetas, con esa corrupción y licencía, consiguieron abiertamente, cosa que hay que pensar que hicieron a voluntad, que en las obras de teatro hubiera poemas semejantes por completo al «habla suelta»[84].

Pero, una vez que ha quedado suficientemente dicho por qué entre los senarios son éstos los versos más ennoblecidos, veamos ahora por qué los propios senarios son mejores versos que los demás constituidos a base de cualquier otro número de pies. A no ser que contra estas cosas tengas algo que exponer.

D. — Asiento, por supuesto; y ya aquella igualdad de miembros, ante la que me pusiste en máxima tensión un poco antes, si ahora de una vez es lícito, espero vehementemente conocerla.

La paridad de miembros en los senarios se prueba finalmente mediante razones geométricas

[**2**. 25] *M*. — Apréstate, entonces, por entero, y responde si te parece que cualquier longitud puede ser cortada en cuantas partes se quiera.

D. — Bastante se me ha persuadido de ello, y no puede ponerse en duda, estimo, que toda longitud, a la que se le dice línea, tiene una mitad de sí misma y por esto puede ser cortada transversalmente en dos líneas; y puesto que estas mismas dos líneas, que resultan de este corte, son sin duda líneas, es manifiesto que también en ellas se puede hacer esto. Y así incluso una longitud por pequeña que sea puede cortarse en cuantas partes se quiera.

M. — Más que patente y verdadero. Por ello ahora mira esto: si se afirma correctamente que todo largo extensible a lo ancho que surge de sí mismo, vale tanto cuanto de ancho ocupa el cuadrado. Si, en efecto, se avanza a lo ancho menos o más de la longitud de la línea desde donde se avanza, no resulta un cuadrado; en cambio, si se avanza otro tanto, no resulta otra cosa que un cuadrado.

D. — Lo entiendo y doy mi asentimiento. ¿Qué, en efecto, más verdadero?

M. — Esto, entonces, ves, opino yo, que se sigue de inmediato: que si en vez de una línea se pusieran ordenadas a lo largo unas piedrecitas iguales, dicha longitud no llegaría a la forma cuadrada, salvo si las piedrecitas fueran multiplicadas por el mismo número; que si pusieras, verbigracia, dos piedrecitas, no harías un cuadrado sino adjuntando otras dos a lo ancho; y si tres, son seis las que hay que adjuntar, pero distribuidas de tres en tres en dos filas, igualmente a lo ancho. Pues, si fueran añadidas a lo largo, no resulta ninguna

figura. La longitud, en efecto, sin la latitud[85] no es una figura. Y así, proporcionalmente, es lícito ir considerando otros números: en efecto, al igual que dos veces dos y tres veces tres hacen en los números figuras cuadradas, así cuatro veces cuatro, cinco veces cinco, seis veces seis, y así infinitamente en los demás.

D. — También eso queda comprobado y manifiesto.

M. — Atiende ahora a si existe alguna longitud del tiempo.

D. — ¿Quién iba a dudar que no hay ningún tiempo sin alguna longitud?

M. — ¿Y qué? ¿Puede el verso no ocupar alguna longitud de tiempo?

D. — Al contrario, es necesario que la ocupe.

M. — ¿Qué colocamos mejor en esa longitud en vez de piedrecitas? ¿Pies, que se distribuyen necesariamente en dos partes, esto es en elevación y bajada, o acaso más bien los propios semipiés que ocupan cada una de las elevaciones y bajadas?

D. — Semipiés juzgo más congruente que se pongan en lugar de aquellas piedrecitas.

La causa de la admirable equidad es puesta de manifiesto

[26] *M*. — Vamos, recuerda ahora el miembro más breve del verso heroico, cuántos semipies tiene.

D. — Cinco.

M. — Di un ejemplo.

D. —*Arma virumque cano*.

M. — ¿Acaso, en consecuencia, echas en falta otra cosa sino que los otros siete semipiés convengan con estos cinco en algún tipo de igualdad?

D. — Ninguna otra cosa, por supuesto.

M. — ¿Y qué? ¿Siete semipiés pueden completar por sí mismos algún verso?

D. — Pueden, desde luego; en realidad, tantos semipiés tiene el verso primero y mínimo, contando al final un silencio.

M. — Hablas con corrección, pero, para poder ser un verso, ¿de qué modo se divide en dos miembros?

D. — En cuatro, puede verse, y tres semipiés.

M. — Lleva, entonces, a la ley del cuadrado cada una de estas partes, y mira qué hacen cuatro veces cuatro.

D. — Dieciséis.

M. — ¿Qué, tres veces tres?

D. — Nueve.

M. — ¿Qué, todo a la vez?

D. — Veinticinco.

M. — Siete semipiés, por tanto, puesto que pueden tener dos miembros, llevados cada uno de sus miembros a la razón de los cuadrados[86], hacen al sumarlos el número vigésimo quinto. Y es una parte del verso heroico.

D. — Así es.

M. — Entonces, la otra parte, que tiene cinco semipiés, puesto que no puede dividirse en dos miembros y debe concertarse con ella algún tipo de igualdad, ¿no hay que llevarla entera al cuadrado?

D. — No otra cosa estimo, en absoluto, y ya al fin reconozco una igualdad admirable. Cinco, en efecto, tomados cinco veces suman en conjunto los mismos veinticinco. No sin mérito, entonces, los versos senarios se hicieron más frecuentados y nobles que los demás. En efecto, apenas se puede decir cuánta es la diferencia entre la igualdad de aquéllos en sus miembros desiguales y la de todos los otros[87].

Qué es lo pertinente en la naturaleza del verso

[27] *M*. — No te ha defraudado, pues, mi promesa, o más bien no nos ha defraudado la propia razón, a la que uno y otro seguimos.

Por ello, para que concluyamos ya esta charla de una vez, percibes ciertamente que, aun cuando los metros son casi innumerables, no puede, sin embargo, haber un verso sino a base de dos miembros[88] ajustados entre sí, determinados o por un número igual de semipiés, pero no reversibles, como es, *Maecenas atavis edite regibus;* o incluso por un número desigual de semipiés, pero, sin embargo, conjuntados mediante alguna igualdad, como son cuatro y tres, o cinco y tres, o bien cinco y siete, o seis y siete, u ocho y siete, o bien siete y nueve.

A partir de un pie pleno, puede, en efecto, iniciar su trama un (verso) trocaico, como *Optimus beatus ille qui procul negotio;* y de uno no pleno, uno como *Vir optimus beatus ille qui procul negotio*; marcar, en cambio, el final no es en absoluto posible sino con uno no pleno.

Pero esos pies no plenos, ya tengan semipiés enteros, como es ése que ahora he propuesto; ya menos que medio pie, como en aquél célebre coriámbico las dos últimas breves, *Maecenas atavis edite regibus;* ya más que medio, como en la cabeza de éste las dos primeras largas, o al final de otro coriámbico, un baquio, cuyo ejemplo es *Te domus Evandri, te sedes celsa Latini*[89]; en definitiva, todos esos pies no plenos reciben el nombre de semipiés.

Y a base de versos se hacen los «períodos»

[28] Ahora bien, a base de versos no sólo se hacen poemas[90] de forma que en ellos se mantenga un único género[91], como son los de los poetas épicos, o también los de los cómicos; sino que también aquellos *ambitus*[92], que los griegos llaman *periódous*, los hacen los poetas líricos no sólo a base de aquellos metros que no se atienen a la ley de los versos[93], sino también de versos. En efecto, aquél de Flaco

Nox erat, et caelo fulgebat luna sereno
Inter minora sidera

es un *ambitus* bimembre y constituido por versos[94]. Estos dos versos no pueden convenir entre sí, a no ser que uno y otro sean referidos a pies de seis tiempos. En efecto, el «modo» heroico con el «modo» yámbico o trocaico no canta a una, porque aquellos pies se parten «al justo tanto» y éstos, «al doble».

Se hacen, por tanto, *ambitus* o a base de todo metros, sin versos, como son aquéllos de los que en la anterior charla se disertó cuando tratábamos de los metros en sí; o a base sólo de versos, como éstos de los que se ha hablado ahora; o de forma que se atemperen tanto a base de versos como a base de otros metros[95], cual es aquél

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis,
Arboribusque comae[96].

Y en qué orden se coloquen, bien los versos con otros metros, bien los miembros mayores con los menores, nada importa para el placer de los oídos, con tal de que el *ambitus* sea no más breve que bimembre, ni más amplio que cuadrimembre[97].

Ahora toca ir a los propios cubiles de la Música

[7] Pero ya, si nada tienes que decir en contra, sea el final de esta disertación, de forma que partiendo de lo que atañe a esta parte de la música que reside en los «números» de los tiempos, desde estas sus huellas sensibles lleguemos, con cuanta sagacidad podamos, a los propios cubiles, donde ajena a todo cuerpo reside.

[1] A este propósito, cf., por ejemplo, GRAF, *Rythmus und Metrum*, MARBURGO, 1891; DEL GRANDE, *La metrica greca*, Turín, 1960, págs. 229 ss.

[2] Cf. *Mús*. III 1, 1-2, 4 y cuanto allí quedó anotado al respecto. Este pasaje, desde «A su vez...» hasta «denominaron verso», aparece recogido en el *fragmentum de rhythmo* recogido por KEIL *(Gramm. Lat*. (ed. KEIL) VI 631, 16-20) a partir de un códice parisino (7532, folio 27) del siglo VIII.

[3] La *abusio* o *katáchrēsis*, la licencia o tropo en virtud del cual un nombre o un verbo se emplean fuera de su habitual ámbito semántico.

[4] El acuerdo por cesión de ambas partes (recuérdese la figura dialéctica de la *concessio)*, es decir, una denominación convenida.

[5] Quizá pueda verse aquí un anticipo de cuanto se dirá en el libro VI sobre la presencia de los ritmos en la naturaleza, de donde el hombre los toma.

[6] Es, en efecto, esta condición «numerosa» la que inserta un pie, un verso o cualquier otra realidad en la belleza armónica del universo.

[7] Virgilio, del que San Agustín tomó el ejemplo, escribió *(En*. III 549): *cornua velatarum obvertimus antennarum*, «volvemos en contra los cuernos de las antenas provistas de velas», un hexámetro frecuentemente citado por su peculiar cadencia espondaica (cf., por ejemplo, DIOMEDES *Gramm. Lat*. (ed. KEIL) I 498, 10; AFTONIO/MAR. VICT., *Gramm. Lat*., VI 72, 1) y que tiene además la particularidad de presentar tanto sinalefa como límite de compuesto en torno a la cesura penthemímeres, lo cual, como más adelante se verá, lleva a San Agustín (cf. CUPAIUOLO, *Un capitolo sull' esametro latino. Parole efinali dattiliche o spondaiche*, Nápoles, 1967^2, pág. 74) a considerarlo un hexámetro desarticulado; como mucho, el único corte articulatorio reconocible en él sería la diéresis cuarta.

[8] En efecto, ambos miembros son idénticos no sólo en esquema cuantitativo (— ᴗ ᴗ | — — | — —), sino en tipología verbal (trisílabo dactílico + tetrasílabo dispondaico). Esta misma reelaboración del verso virgiliano se recoge también y con la misma finalidad en el *fragm. de rhythmo* antes mencionado: *Gramm. Lat*., VI 632, 6.

[9] Una vez más, como tantísimas otras en la tradición escolar, se trabaja con el verso primero de la *Eneida*.

[10] Opera aquí San Agustín con los primeros y segundos hemistiquios de los versos iniciales de la *Eneida*, hexámetros todos ellos articulados a base de cesura penthemímeres, es decir, con límite de palabra tras la quinta media parte, tras el quinto semipié, tal como indica la propia denominación *penthemímeres*; es ésta la articulación normal del hexámetro dactílico latino: — ⏖ | — ⏖ | — / ⏖ | — ⏖ | — ᴗ ᴗ | — ~ ‖

Aun cuando no coincidan totalmente ni en el esquema cuantitativo, ni en los múltiples factores que intervienen en el plano de la «composición», todos estos primeros hemistiquios y todos los segundos son equivalentes en conjunto, por venir todos definidos por dicha cesura.

[11] San Agustín en su afán por insistir en la normal articulación del verso (como casi todo período rítimico-métrico) en dos miembros, llega a perder la perspectiva e identificar rasgos propios de la «forma métrica» con rasgos de la «composición»: en efecto, el constar de seis pies dactílicos pertenece a la «forma» del hexámetro, es un rasgo pertinente sin el cual deja de ser tal verso (salvo las consabidas irregularidades esporádicas que los metricólogos terminaron clasificando como «accidentes»: *páthē)*. En cambio, la cesura penthemímeres (o cualquier otro corte articulatorio), por muy frecuente que sea, por más importancia que tenga tanto en un sentido diacrónico o incluso genético (es uno de los probables puntos de sutura en la gestación del hexámetro) como en el plano sincrónico (para la articulación general dentro del hexámetro de todos los innumerables factores lingüísticos) no pasa de ser una «norma» de la «composición»: es normal que se dé en el hexámetro, como también lo es en el trímetro yámbico, pero no es condición indispensable para que existan dichos hexámetro o trímetro. La fuerza, sin embargo, de esa norma es tal en el hexámetro épico (el «heroico», que, de suyo, es el prototípico) que, por ejemplo, AFTONIO refiriéndose a ella no sólo como *ratio divisionis* sino incluso como *lex incisionis (Gramm. Lat*. VI 64, 31), afirma tajantemente *(Gramm. Lat*. VI 65, 27): «si no encontrares en un hexámetro ninguno de estos cortes, con todo derecho y razón negarás que es un verso heroico»; era una idea arraigada desde antiguo entre los metricólogos, como atestigua TERENCIANO MAURO (v. 1703 s.): «si no se aprecia ninguno de estos tipos (de cesura), los maestros recusan el verso y no lo llaman heroico» (cf. sobre todo

ello Luque, «Aftonio y la articulación del hexámetro», *Florentia lliberritana* 13 (2002) 103-115 y *«De tome sive incisione versuum:* Aftonio y las cesuras del hexámetro» en E. di Lorenzo (ed.), *L'esametro greco e latino*. Nápoles. 2004, págs. 113-135. Es esta doctrina la que evidentemente subyace en las radicales afirmaciones de San Agustín, que, dicho sea de paso, una vez más lo vemos próximo a estos dos tratadistas del ámbito norteafricano.

[12] En el texto de Finaert-Thonnard, probablemente por error, falta esta *r*, que sí aparece en Migne, col. I 149.

[13] Este último pasaje, desde «no me parece...» hasta «llámese verso» aparece recogido en el *fragmentum de rhythmo*, antes mencionado: *Gramm. Lat*. (ed. Keil) VI 631, 20-27.

Es la explicación por «antífrasis» *(per antiphrasin id est e contrario)*, extendida entre los gramáticos (Carisio 215, 11 Barwick; Victorino/Palemón, *Gramm. Lat*. VI 198, 14; Servio *Gramm. Lat*. IV 417, 16; *Explanatio in Donatum, Gramm. Lat*. IV 507, 9; 514, 33; Cledonio, *Gramm. Lat*. IV 18, 36; Pompeyo, *Gramm. Lat*. IV 228, 18) en la definición del término *deponens* como designación de los verbos que con forma pasiva tienen significado activo. No faltaban (Cledonio, *Gramm. Lat*. IV 18, 38, *Explanatio, Gramm. Lat*. IV 507, 18; Prisciano, *Gramm. Lat*. III 374, 6; Sacerdote 430, 2) otras explicaciones que entendían el término directamente (dichos verbos «se quitan» el significado pasivo o la forma activa).

También San Agustín (cf. *De ordine* II 40) había entendido el término *versus*, como la mayoría de los autores (Pseudo Censorino, *fragm*. 11, 2; Aftonio / Mar. Vict., *Gramm. Lat*. VI 55, 20; Prisciano, *Gramm. Lat*. III 514, 27; Isid., *Orig*. I 39, 2; VI 14, 7), en su sentido directo, es decir, el que se da la vuelta; frente a él la «prosa» *(prorsa)* es la que prosigue orientada hacia adelante *(prorsus < pro versus, porro versus:* Donato, *Ter, Eun*. 306; Isid. , *Orig*. I 38, I). También los estudiosos modernos relacionan sin vacilar *versus* con *verto* («dar la vuelta»): con ese significado se habría consolidado antes que como «verso» como «surco», primero, y luego como «línea» en la escritura, sentido éste en el que coincide, por ejemplo con la designación del verso en lenguas como el griego antiguo (*stíchos*) o el inglés («line»); sobre todo ello cf., por ejemplo, Luque, «*Scribere versus:* presentación gráfica del lenguaje versificado». *Emerita* 73/2 (2005) 303-351.

[14] De nuevo los dos principios básicos, la autoridad y la razón, la norma y el sistema.

[15] Recuérdese lo anotado más arriba sobre la cadencia normal del hexámetro y demás períodos dactílicos. San Agustín no parece conocer (o simplemente prescinde de ella) la otra interpretación de este final como trocaico en lugar de espondaico, es decir, como un dáctilo sin la última breve (como una «catalexis» *in disyllabum*); él sólo cuenta con la normal indiferencia del elemento último, algo que, como va a explicar de inmediato, constituye una verdadera marca formal de cualquier período métrico.

[16] «Aquel faselo (barca) que estáis viendo, huéspedes», verso primero del cuarto poema de Catulo, frecuentemente utilizado por los artígrafos (Terenciano, Ps. Censorino, Aftonio / Mar. Vict.); se trata, en efecto de un senario yámbico, es decir, de un período yámbico constituido a base de seis pies yambos tratados todos por igual (en este caso todos puros: ᴗ — |ᴗ — |ᴗ — |ᴗ — | ᴗ — |ᴗ ~‖), es decir, medido por pies; cuando se mide por dipodias, los pies impares, los no marcados en cada medida, pueden ser «irracionales»: × — ᴗ — | × — ᴗ — | × — ᴗ ~ ‖; en ese caso se habla propiamente de trímetro yámbico (IA3m) y no de senario (IA6p).

[17] Es decir, toda combinación de palabras configurada de acuerdo con este esquema rítmico-métrico.

[18] San Agustín juega aquí dialécticamente con dos de los sentidos de *tempus*, el de duración y el de estación del año; algo más propio de una broma que pertinente en la argumentación.

[19] Así reza el título en la edición de Finaert (al igual que en la de Marzi); sin embargo, como se verá enseguida, debería decir *septenarios*; en efecto, por estrecha que sea la relación estructural y funcional existente entre el senario yámbico y el septenario trocaico, es de este último del que habla San Agustín, sin hacer mención expresa alguna del otro. En la edición veneciana de 1552 no figura ninguna indicación en este punto.

[20] «Roma, Roma, observa qué grande es la benignidad de los dioses», verso de autor desconocido (101 Morel-Beänsdorf, *op. cit*., frg. 101) también citado por Aftonio / Mar. Vict. *(Gramm. Lat*. VI 52, 34). Se trata de la principal forma métrica de ritmo trocaico, la forma trocaica por antonomasia («el trocaico», como dice el propio San Agustín), el tetrámetro trocaico cataléctico (TR4mct), también denominado septenario trocaico (TRse); un período articulado a base de dos miembros (un TR2m y un TR2mct) indefectiblemente separados por

una juntura y que responde a la fórmula básica indoeuropea a+a', tantas veces realizada, como aquí, a base de un octosílabo y su variante heptasilábica («cataléctica») con sus respectivas cadencias suave y brusca (la misma fórmula observable en parejas como gliconio + ferecracio, IA2m + IA2mct, IOMI2m + IOMI2mct, etc.).

Dentro de la versificación yambo-trocaica el «septenario» parece haberse caracterizado como forma más propia del canto (y marcha o danza) popular, frente al trímetro yámbico, vehículo de una expresión más racional y crítica en el fondo y más próxima en su ejecución al habla; una diferencia que mantendrían entre sí ambas formas cuando tomaron carta de naturaleza en el teatro. Aún así, la relación estructural entre los dos períodos es más que evidente, ambos comparten el mismo segundo hemistiquio, que en ambos sigue al corte central que los articula: la cesura penthemímeres en el trímetro, la juntura en el septenario (cf., por ejemplo, SOUBIRAN, *Essai sur la versification dramatique des romains*, París, 1988:

×— ᴗ—×	/ — ᴗ — × — ᴗ ~ ‖
— ᴗ—×— ᴗ—×	+ — ᴗ — × — ᴗ ~ ‖

Atestiguado en la versificación latina autóctona (el denominado «*versus quadratus*») anterior a la helenizada, terminó confundiéndose con la correspondiente forma hermana importada de territorio griego (el TR4mct). Presente a lo largo de toda la latinidad como forma predilecta de ciertos cantos populares, adquirió nuevos bríos entre los cristianos, a través de los cuales llegó floreciente hasta la Edad Media (de él derivan múltiples formas de la versificación latina, religiosa y profana, del Medievo) y dio sus frutos en la versificación romance (entre ellos con toda probabilidad, nada menos que el octosílabo de nuestros «romances»).

Una variante del «septenario», constituida a base de dos TR2m, parece estar detrás del celebérrimo y controvertido salmo de San Agustín: *Abundantia peccatorum solet fratres conturbare*. (Cf., por ejemplo, LUQUE. «El *psalmus* de S. Agustín: texto, prosodia y métrica» y «El salmo de San Agustín en la tradición de la versificación trocaica» (cf. BIBLIOGRAFÍA).

21 Los cuatro del primer miembro y los tres y medio del segundo: — ᴗ — × — ᴗ — × + — ᴗ — × — ᴗ ~ ‖.

22 Interesante distinción por parte de San Agustín entre límite de palabra y corte articulatorio: éste, en efecto, sea juntura, sea cesura, sea diéresis, ha de coincidir con límite de palabra, pero no todos los límites de palabra tienen la misma fuerza en la articulación del período métrico. En el septenario trocaico, por ejemplo, sobre todo en su versión más antigua y popular, además de la juntura central, funcionaban como articulaciones secundarias las diéresis tras los primeros metros de cada hemistiquio; quedaba así el verso organizado en cuatro partes, (1 / 1) + (1 / 1), de donde su denominación de «versus quadratus»: — ᴗ — × / — ᴗ — × + — ᴗ — × / — ᴗ ~ ‖.

23 «Roma, observa qué grande es para contigo la benignidad de los dioses»: plantea aquí San Agustín la posibilidad de un septenario trocaico desarticulado en el que la juntura medial, pertinente, como hemos dicho, en el nivel de la «forma métrica», pasaría (algo que sólo raras veces se observa en el teatro arcaico) en todo caso a una especie de cesura ubicada un tiempo antes: *Roma cerne quanta sit / tibi deum benignitas:* — ᴗ— × — ᴗ — / × — ᴗ— × — ᴗ ~ ‖.

24 Según, dijimos, San Agustín no reconoce articulación alguna en este hexámetro virgiliano.

25 De los cortes habituales el único que, según dijimos, se hace, en principio, claramente visible en este verso virgiliano, la diéresis cuarta, no tiene evidentemente fuerza por sí solo para articular en dos miembros el hexámetro.

26 Como se recordará, San Agustín, al describir los metros se mantenía, según hicimos observar, más bien en el nivel de la «forma rítmica», a la cual intentaba acomodar la «forma métrica» supliendo con silencios los tiempos de aquélla que quedaban sin realizar a base de sílabas o sonidos. Ahora, en cambio, su análisis de los versos lo plantea en el nivel de la «forma métrica», en la cual los tiempos de la supuesta «forma rítmica» que no se materializan en sílabas son entendidos como marca no sólo de dicha «forma métrica», sino de su entidad de «verso», es decir de «forma métrica» de dos miembros, el segundo de los cuales se distingue del primero.

[27] Está identificando, con cierta ligereza, *pie no completo* con *semipié:* En el primer ejemplo, el septenario trocaico *Roma, Roma cerne quanta sil deum benignitas* necesariamente un pie no completo tiene que ser un semipié, pero no en otros como el hexámetro. Esta falta de precisión culminará al final de este libro cuando afirme que todos estos pies no completos reciben el nombre de semipiés (V 13, 27: *omnes ergo isti non pleni pedes semipedes nuncupantur)*.

[28] Por norma en el hexámetro, al igual que en el trímetro yámbico, se evita la diéresis medial, es decir, un fin de palabra entre los pies tercero y cuarto.

[29] Son asimismo sumamente raros los hexámetros y trímetros con esta única cesura «trihemímeres».

[30] Aún menos imaginable sería un hexámetro o trímetro con una única cesura eneamímeres.

[31] Las articulaciones que determinarían, respectivamente, las diéresis cuarta y segunda.

[32] Las divisiones determinadas, respectivamente, por las cesuras penthemímeres y hepthemímeres.

[33] Es decir, se delimita *(terminari)*.

[34] Aunque va a proponer una escansión totalmente novedosa para el hexámetro, sin embargo reconoce la cesura penthemímeres como la única aceptable en este verso.

[35] Propone, por tanto, medir el hexámetro dactílico como una especie de verso anapéstico acéfalo y cataléctico: — | ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — / ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — | ᴗ ᴗ — | ~ ‖.

De este modo consigue encajar un período métrico tan importante como éste dentro de los patrones de la definición de verso que viene manteniendo.

Aunque chocante en principio, esta medida no es descabellada si se la considera en el nivel de la «forma rítmica», que es en el que se mueve San Agustín. De suyo, como ya ha quedado dicho antes, San Agustín opera en la caracterización de los pies sólo con la magnitud y la *ratio* entre las partes, con lo cual dáctilo y anapesto quedan igualados (la diferencia entre ambos es sólo el sentido del ritmo, T/t en el dáctilo, t/T en el anapesto, cosa de la que normalmente prescinde San Agustín, y la posibilidad de resolución de T exclusiva del anapesto); por otra parte, como también hemos dicho, la cadencia del hexámetro es, según hemos dicho, la normal tanto en los períodos dactílicos como en los anapésticos (en los que la métrica alejandrina la considera «cataléctica»). De suyo, el segundo hemistiquio de este hexámetro normal a base de cesura penthemímeres es igual (quizá incluso proceda de él) que el dímetro anapéstico cataléctico (AN2mct), el denominado «paremíaco», forma ampliamente difundida a lo largo de toda la historia de la versificación greco-latina.

Situándose, por tanto, en un plano de mayor abstracción, soluciona San Agustín el problema que le plantea el hexámetro dactílico midiéndolo como anapéstico, con lo cual consigue un pie final incompleto que marque el límite de período.

Por otra parte, al hacer caso omiso de la distinción entre el ritmo ascendente del anapesto y descendente del dáctilo se diría que San Agustín se anticipa tácitamente al enfoque de la rítmica moderna, que también prescinde de dicha distinción y se sirve de la «anacrusis» para describir las formas que comienzan por un tiempo no marcado. La única inconsecuencia, por tanto, es el diferente tratamiento que en la métrica greco-latina tienen.

[36] Estas palabras vienen a confirmar expresamente lo que acabamos de decir sobre la peculiar medida anapéstica del hexámetro propuesta por San Agustín; se trata de una interpretación «racional» a ultranza, absolutamente sistematicista, en la que además sólo se tiene en cuenta la razón (*lógos*; y con ella, indirectamente. la magnitud) de los pies, en virtud de lo cual en este caso concreto (en este «género» rítmico: a base de medidas de magnitud 4 y razón igual 2/2) anapesto y dáctilo quedan igualados entre sí y con el espondeo, prescindiendo de las diferencias que los separan en el nivel de los «esquemas» métricos.

[37] No es posible precisar a qué autorizados artígrafos griegos y latinos se refiere aquí San Agustín; cf. al respecto PIZZANI-MILANESE, '*De musica' di Agostino d'Ippona. Commento*, Palermo, 1990, págs. 52 ss.

En todo caso y dado que él parte del espondeo como base de las medidas tanto dactílicas como anapésticas, cabría pensar en la antigua doctrina (cf., por ejemplo AFTONIO / MAR. VICT., *Gramm. Lat*. VI 50, 19; 59, 24; 215, 19), ya mencionada (en nota a IV 6, 7) que veía el origen del hexámetro (al igual que del trímetro yámbico) en un supuesto metro primigenio constituido por seis espondeos (una triple invocación dispondaica al dios Apolo: *iḗ paián*); en esa misma línea vimos ya también cómo ciertos metricólogos, al igual que el propio San Agustín, entendían no sólo el dáctilo y el anapesto sino también el proceleusmático como pies surgidos a partir

del espondeo en virtud de la resolución de una o de ambas largas.

[38] Testimonio expreso de la mutación prosódica experimentada por el latín en época de San Agustín: la cantidad ha dejado de ser relevante en la lengua viva y, por tanto, queda fuera del alcance de la percepción sensible y de la apreciación racional directa a partir de ella. Más o menos como hoy día entre nosotros, sólo resulta accesible de forma directa en los textos antiguos, sobre todo en los versificados; allí se la observa y se la aprende para seguir imitando aquellas formas métricas basadas en ella. Dicha prosodia (y métrica) cuantitativa artificial no tiene, por tanto más fundamento que la autoridad de los modelos.

[39] La segunda, se entiende; con la supuesta primera parte en silencio: (*Ar|ma virum|que cano*...

[40] De nuevo recurre al verso inicial del poema cuarto de Catulo, propuesto ya en V 4, 5 como ejemplo de verso que a primera vista parecería anómalo en su final.

[41] Reconoce el discípulo en su medida el «esquema» métrico del verso, todo él, según vimos, a base de yambos, y como rasgo básico del nivel de la «composición» la articulación en dos miembros a base de una cesura penthemímeres: ᴗ — | ᴗ — | ᴗ / — | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ ~ ‖; articulación, como es sabido, normal también en este período métrico, al igual que en el hexámetro dactílico.

[42] Es el mismo recurso que acabamos de ver en el hexámetro y con los mismos presupuestos teóricos: haciendo, como allí, caso omiso del sentido ascendente o descendente del ritmo en cada uno de estos dos pies, reconoce San Agustín como idénticos (lo son en magnitud y en *ratio* e incluso en este caso también en posibilidades de realización en el nivel de los esquemas métricos) el yambo y el troqueo.

[43] HOR. *Carm. Saec.* I 1, 1, el ejemplo normalmente utilizado por los tratadistas tardíos (Cesio Baso, Terenciano, Ps.Censorino, Sacerdote, Atilio, Aftonio / Mar. Vict., Diomedes, Servio) para explicar esta forma métrica.

Se trata, en efecto del llamado «asclepiadeo (menor)», una forma dodecasílábica de la lírica eolia, estructuralmente relacionada con el octosílabo «gliconio», con respecto al cual supone una expansión a base de repetir el patrón tetrasilábico — ᴗ ᴗ —, es decir, el denominado «coriambo»: — — — ᴗ ᴗ — — ᴗ ᴗ — ᴗ ~ ‖ (una tercera vez aparece dicho patrón en el llamado «asclepiadeo mayor»: — — — ᴗ ᴗ — — ᴗ ᴗ — — ᴗ ᴗ — ᴗ ~ ‖).

Horacio hace amplio uso de ella bien sola, *katà stíchon*, bien en diversas combinaciones con el gliconio y con el ferecracio.

[44] En efecto, el asclepiadeo (como otros muchos versos eólicos) termina de fijar en manos del Venusino tanto su esquema cuantitativo, haciendo largas definitivamente las dos sílabas iniciales, como su articulación en dos miembros, a base de un corte tras la sexta sílaba, corte que, por ejemplo, en Alceo no era, ni mucho menos, regular. Cf. LUQUE. *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada, 1978, en especial págs. 169 ss.

[45] Como siempre, desde luego, situado en una perspectiva rítmica desde la que busca reducir todas las formas a medidas isócronas y cerca, por tanto, de los enfoques de la métrica sistemática alejandrina, que, como ya dijimos, intenta aplicar también a los versos eólicos (que, de suyo, son versos silábicos y no de pies) las mismas unidades rítmico-métricas internas que funcionan en los versos jonios, se hace eco San Agustín de una de las medidas propuestas por los artígrafos antiguos (por ejemplo, DIOM. *Gramm. Lat.* I 508, 5-21) para el asclepiadeo, la medida dactílica:

— — | — ᴗ ᴗ | —/— ᴗ ᴗ | — ᴗ ~ ‖,

detrás de la cual, como es de suponer, se halla ordinariamente la idea de que este verso deriva del hexámetro o, sobre todo, del pentámetro dactílico: véanse, por ejemplo, CESIO BASO *(Gramm. Lat.* VI 268, 23), TERENCIANO MAURO (2650), ATILIO FORTUNACIANO *(Gramm. Lat.* VI 296. 2), AFTONIO / MAR. VICT. *(Gramm. Lat.* VI 109, 2: 147. 3; 150, 19: 161, 2). DIOMEDES *(loc. cit.)*, Ps. BASO *(Gramm. Lat.* VI 305, 3), etc.

[46] Otra interpretación sistematicista, ésta ahora, en la línea preferida por San Agustín, a base de reducir la forma métrica a unidades de seis tiempos, para cuya identificación recurre, como en otras ocasiones anteriores, a relacionar entre sí partes de dichas unidades que quedarían separadas:

— — | — ᴗ ᴗ — / — ᴗ ᴗ — | ᴗ ~ ‖.

[47] Esta medida «coriámbica» se aprecia generalizada entre los tratadistas latinos (BASO, *Gramm. Lat.* VI 268, 20; TERENCIANO 2685; AFTONIO / MAR. VICT. *Gramm. Lat.* VI 161, 10; ATILIO, *Gramm. Lat.* VI 296, 16; PS. BASO, *Gramm. Lat.* VI 305, 3), hagan o no referencia a la medida dactílica. Mencionan además dichos artígrafos otras escansiones; entre ellas una antispástica (PS. BASO, *loc cit.)* que parece haber tenido bastante aceptación y que interpreta este verso como trímetro con cadencia diyámbica: ⏓ — ᴗ |ᴗ — — ᴗ |ᴗ — ᴗ ~ ‖; la presentan, por ejemplo HEFESTIÓN *(Ench.* X 3, pág. 33, 5, ed. CONSBRUCH) y ATILIO FORTUNACIANO *(Gramm. Lat.* VI 296, 10).

La medida coriámbica, desde luego, se ajusta a la articulación en dos miembros hexasilábicos que, como hemos dicho, termina imponiéndose en Horacio; la antispástica, en cambio, parece responder a un asclepiadeo en el que dicho corte articulatorio no era relevante.

Sobre las propuestas antiguas y modernas para la escansión del asclepiadeo, cf., por ejemplo. DEL GRANDE, *op. cit.*, págs. 332 s.; DEL CASTILLO, «La interpretación antigua de los versos líricos de Horacio», *Emerita* 59/2 (1991), págs. 306 s.

San Agustín se inclina por esta escansión «coriámbica», aun cuando con sus tres semipiés en cada miembro infringe la norma de que los dos miembros del verso no pueden tener igual número de semipiés. La aceptación de esta medida, a pesar de que, como hemos visto, llega en ocasiones a proponer escansiones forzadas con tal de que quede a salvo esta ley, lo llevará a distinguir dos tipos de versos: aquéllos cuyos miembros tienen igual número de semipiés y los que tienen distinto número.

[48] De un cálculo numérico.

[49] A las cualidades ya vistas del número uno en el libro primero (I, 12, 21) añade ahora, mediante este curioso razonamiento, lleno de resonancias pitagóricas, esta propiedad de tener una cierta identidad con todos los demás números. Resulta llamativa la utilización de expresiones indefinidas («dos es en cierto modo uno», «el uno tiene con los demás números un cierto derecho de igualdad») hablando como habla de aritmética.

[50] «Huésped, aquél que ves»; variación sobre el catuliano *Phaselus ille quem videtis, hospites*. Se trataría de un dímetro trocaico cataléctico (TR2mct; el segundo *colon* del septenario trocaico), que San Agustín articula, como habitualmente en el *versus quadratus*, mediante un corte después del primer metro, es decir, a base de cuatro y siete semipiés. Este dímetro cataléctico. heptasilábico, dado que sus siete semipiés son todos de una sola sílaba, es la más pequeña forma métrica a la que San Agustín otorga la consideración de verso; desde ella irá progresando hasta alcanzar los dieciséis semipiés del tetrámetro, verso o período métrico máximo.

[51] Reconoce, por tanto. San Agustín, en estos siete semipiés la siguiente articulación numérica: (2 + 2) + (2 + 1) = 7. Poco más arriba había defendido la necesidad de que el miembro posterior del verso quede marcado para evitar la reversibilidad de los miembros. Ahora, en virtud de la peculiar índole del número uno, esa desigualdad necesaria para el verso queda en cierto modo superada, de forma que ambos miembros llegan a ser «de alguna manera» iguales.

[52] Es el primer hemistiquio más la primera sílaba del segundo del verso propuesto más arriba como ejemplo para el septenario trocaico. Según el sistema métrico alejandrino sería un dímetro trocaico hipercataléctico (TR2m hc), que consta de cuatro pies y medio, es decir, de nueve semipiés, que San Agustín considera organizados según esta fórmula numérica: (2 + 2) + (2 + 3) = 9.

[53] Rechaza que este dímetro trocaico hipercataléctico sea un verso, pues al dividir sus dos miembros en semipiés, resultan cuatro y cinco, proporción que se divide en 2 y 2 para el primer miembro, y 2 y 3 para el segundo, y ahí termina sus cálculos. Más adelante, sin embargo (V 9, 18) al probar la proporción 8/7 hace otra subdivisión:



Al aparecer ya el 1, se establece la igualdad. Si aplicara aquí esa misma subdivisión:



el dímetro trocaico hipercataléctico seria ya un verso.

54 Una vez analizados los versos de siete, ocho y nueve semipiés, es decir, los dímetros catalécticos, acatalécticos e hipercatalécticos, pasa a los de doce semipiés, los trímetros o «senarios», haciendo caso omiso de los de diez y once semipiés, que corresponderían, respectivamente a los versos de cinco pies (formas inusuales tanto en la versificación dactílica, en la que serían un verdadero pentámetro, como en la yambo-trocaica, donde corresponderían a un trímetro braquicataléctico, es decir, con un pie de menos) o de cinco pies y medio, como, por ejemplo, el trímetro yámbico cataléctico.

55 Se trata, como puede verse, del hexámetro dactílico (DA6m) y del trímetro yámbico (IA3m). según la doctrina pergamena o varroniana, las dos formas métricas básicas, de las que derivarían todas las demás; desarrollos ellas, a su vez, de una más antigua consistente en seis espondeos.

San Agustín las llama a ambas «senarios». En el hexámetro, donde al medirse por pies no hay diferencia entre metro y pie, dicha denominación no supone más que un alejamiento de la terminología habitual. En el trímetro, sin embargo, no es, de suyo, irrelevante el empleo de una u otra denominación: un «trímetro» yámbico, supone propiamente, tres medidas dipódicas, × ᴗ —. Un «senario» yámbico, en cambio, es sólo aquél en que todos los pies son tratados por igual (todos puros, como en algunos ejemplos líricos, o todos con posibilidad de larga irracional, como en la comedia latina antigua) y no se puede hablar, por tanto, de medidas dipódicas sino monopódicas. San Agustín, sin embargo, parece prescindir de esta diferencia, al igual que prescinde del término «hexámetro», con el que habitualmente se designa al verso heroico; desde su atalaya de teórico de la rítmica sólo parece interesado por el hecho de que uno y otro período son formas constituidas por seis compases o pies o, más concretamente en este caso, por doce semipiés.

El designarlas como «senarios» quizá responda también a un interés implícito por destacar desde esta perspectiva aritmética la supremacía de ambas formas, reconocida, como acabamos de decir, por los métricos desde su óptica genética o histórico-literaria; dicha superioridad de los «senarios» viene además a insertarse en la particular devoción de San Agustín por el número seis en todo lo relativo a la articulación y medida de las formas rítmicas: recuérdese, por ejemplo, su especial consideración por los pies de seis tiempos (II 12, 22) y su insistencia en ellos a la hora de medir las formas métricas.

Aquí y ahora se conforma San Agustín con comprobar que ambos «senarios», el heroico y el yámbico, se ajustan a las leyes del verso; más adelante (V 10, 20 ss.), mediante nuevos cálculos aritméticos, en la línea de Varrón, insistirá en la superioridad y en los especiales valores éticos de ambas formas.

56 En la progresión ascendente que sigue San Agustín le toca el turno ahora, después de los «senarios»

(doce semipiés), a este verso de trece semipiés, que, de acuerdo con el ejemplo que aduce (nueva variación del que propuso en su momento para el septenario trocaico), sería un supuesto trímetro trocaico hipercataléctico (TR3m hc); el autor lo articula en dos miembros, *Roma, cerne quanta / sit deum benignitas*, que trata luego de analizar según una compleja fórmula numérica, que, si en el segundo responde algo a la tipología verbal, en el primero es ajena a ella por completo: ((2 + 1) + 3) + (3 + (2 + 2)) = 13.

57 Un total de cuatro.

58 En la progresión que viene siguiendo prescinde de las formas de catorce semipiés, es decir, las que corresponderían a un heptámetro en la versificación dactílica o a un tetrámetro braquicataléctico en la yambo-trocaica, ninguna de las cuales se da en la práctica. Pasa así a la forma de quince semipiés, es decir, a los denominados «septenarios», que en realidad son tetrámetros catalécticos (un dímetro más un dímetro cataléctico), un patrón, según hemos dicho ya. de especial éxito en la versificación antigua; el patrón del septenario yámbico, del galiambo catuliano o de parejas como las constituidas a base de dímetro anapéstico + paremíaco o. *mutatis mutandis*, de gliconio y ferecracio; el patrón nada menos que del septenario trocaico, que será con el que ejemplificará San Agustín. Su estructura la reducirá a la siguiente fórmula numérica: [(2 + 2) + 4] + [4 + (2 + 1)] = 8 + 7 = 15.

59 Hago un total de ocho.

60 Correspondencia.

61 «Óptimo, dichoso aquél que lejos del ‘negocio’»: nueva variación sobre el *Beatus ille* de Horacio, verso al que recurrirá aún más veces. Aquí se obtiene un septenario trocaico a partir del trímetro, añadiendo a la cabeza un trisílabo crético; es un recurso, habitual en los métricos, que pone de manifiesto la correspondencia estructural entre ambas formas, emblemáticas, como venimos diciendo, respectivamente de la versificación yámbica y trocaica:

ᴗ — ᴗ — ᴗ/— ᴗ — ᴗ — ᴗ ~ ‖

— ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ+— ᴗ — ᴗ — ᴗ ~ ‖.

62 «Varón óptimo dichoso aquél que lejos del ‘negocio’», variación sobre el mismo verso horaciano a base de añadir a la anterior una sílaba (un tiempo o semipié) al comienzo; de ese modo el septenario trocaico se convierte en un tetrámetro yámbico (IA4m), período de dieciséis semipiés, donde San Agustín, de acuerdo con la doctrina común (cf., por ejemplo, HEFESTIÓN 62, 16, CONSBRUCH; AFTONIO / MAR. VICT., *Gramm. Lat*. VI 52, 12) establece el tamaño máximo del metro; a partir de ahí se empezaba a hablar de *hypérmetra*.

Este tetrámetro lo considera articulado en dos miembros de nueve *(vir optimus beatus ille)* y siete *(qui procul negotio)* semipiés, cuyo equilibrio rítmico hace residir en la siguiente fórmula numérica: [4 + (2 + 3)] + [(2 + 1) + 4] = 9 + 7 = 16.

63 Literalmente dice «superior».

64 No es que se refiera aquí a un senario trocaico distinto del yámbico: más bien, como expuso más arriba y volverá a recordar enseguida, apunta a la posibilidad, y mayor acierto, de una medida trocaica del senario yámbico, del mismo modo que en el heroico es preferible una medida anapéstica en lugar de la habitual dactílica.

65 *Mús*. IV 9. 10.

66 Aventuramos la conjetura *ad sesque* (frente al *ad sesqua* de los editores) sobre la base de I 10, 17. Por dicho contexto queda asimismo claro que S. Agustín se refiere aquí a los pies «sescuados», entre cuyas partes hay una relación bien sesquiáltera o hemiolia (3/2) o sesquitercia (4/3).

67 La prosa artística, recuérdese.

68 Es decir, a partes iguales.

69 Pero los seis tiempos del coriambo, como el propio San Agustín había dicho *(Mús*. II 6, 11), se distribuyen en dos partes de tres cada una. Al hablar aquí de pies que admiten tanto la *ratio* doble como la igual quizá se esté refiriendo en general a los de seis tiempos, de los que el coriambo presenta sólo una de las

posibilidades, la igual, como el diyambo o el ditroqueo o el antispasto; la otra, la doble, sería la del moloso y la de los jónicos *a maiore* y *a minore*.

[70] Uno de los principios básicos de la prosa métrica es que no suene a verso: cf. LUQUE, *Evolución acentual*....

[71] Interesante distinción entre las formas métricas autónomas, que, funcionando como períodos, en largas tiradas *(katà stíchon)*, se emplean en composiciones y géneros poéticos de especial envergadura, y las demás, que, integradas con otras en grupos estróficos, son más propias de géneros menores, en el ámbito de la canción.

[72] Es decir del senario yámbico, que él prefiere medir como trocaico.

[73] Las dos articulaciones principales del hexámetro y del trímetro, a base bien de la cesura penthemímeres (5 + 7). bien de la hepthemímeres (7 + 5).

[74] Son los hexámetros denominados «holospondaicos», del tipo del enniano (*An*. I 33) *olli respondit rex Albai Longai*, citado por ATILIO FORTUNACIANO, *Gramm. Lat*. VI 284, 21.

[75] Magnitud temporal máxima de un verso, según la doctrina métrica común.

[76] La prosa artística: *oratio soluta*.

[77] Recordemos que la razón de medir anapestos en lugar de dáctilos y troqueos en lugar de yambos era respetar una de las leyes del verso: que nunca podía terminar con un pie completo *(Mús*. V 4, 8).

[78] «Dichoso aquél que lejos del mal en su piedad», nueva variación sobre el *Beatus ille*, en la que el *negotio* final ha sido sustituido por *malo pius*, quizá buscando que al hacer la inversión hubiera un final de palabra también tras el quinto semipié.

[79] Es decir, que se aplican o acomodan a unas series rítmicas, o sea, los cuatro pies de cuatro tiempos capaces de engendrar por sí mismos un ritmo («número»): el espondeo, el dáctilo, el anapesto y el proceleusmático. San Agustín, como se ve, al igual que los métricos tardíos, no reconoce estas formas como lo que son, simples esquemas o figuras del yambo o troqueo en virtud de la admisión de una larga irracional (o sea fuera de *ratio*: «espondeo») y de la posibilidad de resolución de las largas («dáctilo», «anapesto», «proceleusmático»), tanto las propias como las irracionales.

[80] Este es el único pasaje de la obra en que San Agustín tiene en cuenta la escansión por dipodias, aunque propiamente no las reconozca como tales, sino que termina identificándolas como epítritos. Aun así, el pasaje es interesante en diversos aspectos: no sólo se da en él constancia de esta peculiar medida de los versos yambo-trocaicos, sino que además, en la línea de la rítmica moderna, identifica el yambo y el troqueo como simples variantes de una misma secuencia rítmica, según dicha secuencia empiece por el tiempo no marcado o por el marcado. Por otra parte, su enfoque esencialmente rítmico y sistematicista lo lleva a considerar los esquemas puros (los que sin romper la *ratio* sólo presentan yambos o troqueos, o quizá, en todo caso, también tríbracos) como los originarios y a interpretar las variantes irracionales como corrupciones de dicha pureza original: lo cual va en contra del natural proceso evolutivo de las formas rítmico-métricas, que, como es lógico, se produjo de lo irregular a lo regular.

[81] Nueva penetrante observación de San Agustín, cuyo sentido rítmico lo lleva a reconocer la verdadera entidad de estos metros dipódicos (no otra cosa quiere decir cuando ve en ellos un epítrito), que funcionan como verdaderas unidades rítmicas, como verdaderos compases, a base de un pie marcado (el «puro»: P) y otro no marcado (el que admite la larga irracional: p). El santo, sin embargo, no tiene en cuenta que esto no supone la anulación de la articulación rítmica interna de cada uno de los pies, sino que, al contrario, la confirma reflejándola a un nivel superior y creando así una doble trama rítmica: obsérvese, por ejemplo, que el sentido del ritmo en estos metros dipódicos es siempre el mismo que en los pies que los integran: de ahí que. como el propio San Agustín ha hecho observar antes, mientras en los troqueos dicha trama se desarrolla en sentido descendente en sus dos planos: P (T/t) / p (T/t), en los yambos lo haga en sentido ascendente: p(t/T) / P (t/T).

[82] De la prosa artística.

[83] El hecho añadido de que no haya una alternancia rigurosa de pies racionales e irracionales, sino que se trata simplemente de la posibilidad de que éstos aparezcan en los lugares consabidos, le resulta duro de admitir a San Agustín, que había rechazado expresamente *(Mús*. II 9, 16) la mezcla de pies de distinta entidad rítmica.

[84] Alusión al modo de construir estos versos yambo-trocaicos en el teatro latino antiguo, donde en la admisión de pies irracionales no se distingue entre pies pares e impares, difuminando así casi por completo las unidades de medida dipódicas. Se establece de este modo una especie de versificación yambotrocaica «a la latina», por pies, frente a la versificación por metros, «a la griega», que será retomada en latín en las composiciones de época clásica. Para San Agustín, desde sus presupuestos de regularidad rítmica, esta versión latina de los versos yambo-trocaicos supone un grado más de corrupción; ya TERENCIANO MAURO (2232 ss) se había quejado en términos parecidos.

[85] La anchura.

[86] Es decir, elevados al cuadrado.

[87] Esta explicación geométrica de la articulación del hexámetro parece remontar como mínimo a Varrón, quien, según AULO GELIO *(Noches áticas* XVIII 15), «en los libros de las disciplinas *(Disciplinarum lihri* 1 *De grammatica:* fr. 1 16 GOETZ-SCHOELL) escribió que él había observado en el verso hexámetro, que de todos modos el quinto semipié terminaba una palabra y que los primeros cinco semipiés tenían una gran fuerza en la configuración del verso al igual que los otros siete posteriores; y expone que esto en sí se producía en virtud de una cierta razón geométrica».

Afirma esto Gelio en un capítulo cuyo título («que Marco Varrón en los versos heroicos observó una cosa de observación en exceso ansiosa y cuidadosa») recuerda en cierto modo las palabras de San Agustín cuando califica de «digna de admiración» su teoría sobre la armoniosa estructura de los senarios. Por si fuera poco, en el párrafo primero, inmediatamente anterior al de la cita varroniana se habla precisamente de tipología verbal y. más en concreto, de las cesuras del hexámetro y del trímetro en estos términos: «En los versos largos, que se llaman hexámetros, y asimismo en los senarios, advirtieron los métricos que los primeros dos pies, y asimismo los dos extremos pueden ocupar cada uno una parte de la oración íntegra; los medios nunca pueden, sino que constan siempre de palabras o divididas o mixtas o confusas».

[88] No podía faltar en esta recopilación conclusiva el principio tantas veces repetido a lo largo de la obra (por ejemplo, III 2, 3; 2, 4; 9.20; V 1, 1) de que el verso (el período métrico) se caracteriza ante todo por estar articulado en dos miembros.

[89] «*A ti la casa de Evandro, a ti la mansión excelsa de Latino*». Este verso de autor desconocido, que San Agustín califica de coriámbico, es en realidad un hexámetro dactílico con dos miembros en anáfora separados por la penthemímeres.

[90] En paralelo con el final del libro cuarto (IV 17, 35). donde concluía el tratamiento de los metros hablando de su combinación en unidades superiores, cierra San Agustín este libro quinto, y con él toda la parte técnica de la obra, refiriéndose a las posibilidades de los versos en ese sentido. Se trata, en efecto, de analizar las unidades rítmico-métricas superiores, algo que era objeto de una parte específica del sistema de doctrina rítmico-métrica, la denominada *perì poiḗmatos/de poematis*. Lamentablemente es muy escaso lo que de dichos escritos ha llegado hasta nosotros; aparte de algunos restos menores, las fuentes más importantes son éstas: HEFESTIÓN: *perì poiḗmatos* págs. 58, 12-62, 14, *perì poiēmátōn*, págs. 62, 15-73, 10, CONSBRUCH (cf. también *Schol. A* 166, 8-174, 13; *Schol. B* pág. 262, 1-263, 18; LONGINO, *Proleg*. 84, 5-85, 24, CONSBRUCH): DIONISIO DE HALICARNASO, *De comp. verb*. XIX págs. 84, 15-85, 15; XXV pág. 125. 8 ss., ed. USENEK-RADERMACHER; ARISTIDES QUINTILIANO. *Sobre la música* [trad. L. COLOMER y B. GIL, BCG 216]; AFTONIO / MAR. VICT., *Gramm. Lat*. VI 56. 22-59. 29; DIOMEDES, *De modis metrorum Gramm. Lat*. I 501. 29-502, 5. El propio VARRÓN debió de ocuparse de estas cuestiones en su *De poematis* (cf. DAHLMANN. *Varros Schrift* de poematis *und die hellenistich-römische Poetik*, Wiesbaden, 1953).

[91] De verso, se entiende.

[92] San Agustín, fiel como siempre a su principio de no recurrir, dentro de lo posible, a tecnicismos griegos, emplea aquí el término *ambitus* («rodeo») para referirse al «período», denominación con la que ahora se refiere a unidades métricas superiores al verso, los denominados sistemas o estrofas. Ya en otra ocasión (IV 17, 36) al hablar de este tipo de unidades superiores (si bien allí no constituidas por versos propiamente dichos, sino por metros) usó otro término equivalente, *circuitus* («circuito»).

Parece, pues, que San Agustín nunca habla de «período» cuando se refiere al verso, sino sólo cuando

quiere aludir a estas unidades métricas de mayor envergadura. Algo, por lo demás habitual, entre los artígrafos antiguos, aunque en ellos «período» («unidad cíclica de retorno»; *períodos, periodus, circuitus, ambitus*), al igual que *metrum* (unidad de medida) no tiene un sentido técnico preciso; lo emplean habitualmente con este sentido aproximado de lo que nosotros entendemos por estrofa («*períodos*... se dice en los poemas cuando no todos los versos no se hallan establecidos dentro del mismo género de metro, sino que el conjunto del canto, compuesto a base de versos variados, discurre a lo largo de una especie de circuito hasta...»: AFTONIO, *Gramm. Lat*. VI 55, 4: cf. también 58, 13: 59, 7: 59, 16; 59, 18; 59, 19), pero también en ocasiones designan con él simplemente el verso: «*Periodus* que en su versión latina se llama *circuitus* o *ambitus*, esto es una combinación de pies, tres o cuatro o más, semejantes o desemejantes, que regresa a aquello de donde tomó arranque, como un lustro de tiempo o ...» (AFTONIO, *Gramm. Lat*. VI 55, 1).

93 Combinaciones de las que ya habló en IV 17, 35.

94 «*Noche era y refulgía la luna en el cielo sereno ‖ entre las estrellas menores*»: HORACIO, *Epodos* 15, 1-2, composición a base de dísticos epódicos de hexámetro dactílico y dímetro yámbico, dos formas que reúnen las condiciones para ser consideradas versos. De estos versos horacianos se habían hecho eco con gran frecuencia los artígrafos: Carisio, Aftonio / Mar. Vict, Malio Teodoro, Diomedes, Servio, Ps. Probo.

95 Así, pues, San Agustín, de acuerdo con la doctrina común en este campo, parte de dos grandes tipos de composiciones en verso: la composición estíquica *(katà stíchon*, es decir, «por versos») en la que un mismo verso se repite en serie sin que intervenga ningún otro distinto (sus representantes más conspicuos son el relato épico y las partes habladas del teatro, que además corresponden a los dos versos principales, el hexámetro dactílico y el trímetro yámbico), y la composición estrófica o en sistema *(katà sýstēma)*, a la que él denomina «periódica». Dentro de ésta, prescindiendo de las habituales subclases que se solían establecer, se limita a distinguir, de acuerdo con sus intereses y con lo que ha venido exponiendo, entre «períodos» constituidos a base de versos, a base de metros o a base de mezcla de ambos.

96«*Se dispersaron huyendo las nieves, vuelven ya las hierbas a las campiñas ‖ y a los árboles las melenas*»: HORACIO, *Carm. Saec*. IV 7. 1-2, dístico epódico a base de hexámetro dactílico y un *colon* penthemímeres (DA3m ct), mencionado también por los gramáticos: Atilio Fort., Aftonio / Mar. Vict., Diomedes. Servio.

97 Algo que ya había dejado dicho en IV 17, 35. El establecer como límite máximo de estas unidades rítmico-métricas superiores los cuatro miembros, aparte de encajar perfectamente con los presupuestos aritméticos con los que ha venido operando, se conjuga con la realidad de la versificación lírica latina, en la que. en cuanto que heredera de la tradición jonia y eolia, predominan las estrofas dísticas y tetrásticas, típicas, respectivamente, de ambas tradiciones; como es sabido, las grandes construcciones estróficas de la tradición coral doria no tuvieron arraigo en la música o en la poesía latinas.

LIBRO SEXTO

DIOS, FUENTE Y LUGAR DE LOS NÚMEROS ETERNOS

INTRODUCCIÓN

[**1**] *M.* — Bastante largo tiempo, tal vez, y, sobre todo, de una forma abiertamente pueril, a lo largo de cinco libros[1] nos hemos demorado en las huellas de los «números» relativos a las magnitudes de los tiempos; una frivolidad nuestra que entre hombres benévolos quizá la excuse fácilmente lo servicial de la labor, que no por otra cosa pensamos que se debía acometer, sino para que los adolescentes, o incluso hombres de cualquier edad, a los que Dios obsequió con buenas dotes innatas, no con excesiva precipitación, sino como por sus pasos, fueran arrancados, con la razón como guía, de los sentidos de la carne y de las letras carnales[2], a las que no es difícil que ellos se adhieran, y por amor a la verdad inmutable[3] se fueran adhiriendo al único Dios y Señor de todas las cosas, que preside las mentes humanas sin que ninguna naturaleza se interponga[4].

Por tanto, quien lea aquellos libros nos encontrará trajinando con ánimos de gramáticos y poetas no por elección de habitar sino por necesidad del viaje. Cuando llegare, en cambio, a este libro, si, como espero y suplicante ruego, nuestro Dios y Señor llevare el timón de mi propósito y voluntad y terminare conduciéndola allí adonde está orientada, entenderá que no es de vil posesión el vil camino por el que ahora en compañía de gente más bien insegura, y sin estar nosotros mismos muy fuertes, hemos preferido andar antes que precipitarnos sin apenas plumas[5] por más libres auras. Así, por

cuanto estimo, juzgará que nosotros o nada o no mucho hemos pecado, si es que él fuere del número de los varones espirituales.

Pues la restante turba procedente de las escuelas de lenguas tumultuosas y que con ligereza propia del vulgo se alegran con el estrépito de los que aplauden, si por casualidad irrumpiere entre estas letras, o las despreciará todas o estimará que aquellos cinco libros le son suficientes; éste, en cambio, en el que se halla el fruto de aquéllos, o lo tirará como no necesario, o lo dejará para luego como necesario después.

A los restantes, desde luego, que no están desbastados como para entender estas cosas, si, impregnados de los sacramentos[6] de la pureza cristiana, con su anhelo orientado al único y verdadero Dios en la suprema caridad, han traspasado en su vuelo todas las puerilidades, fraternalmente les exhorto a no descender a estas cosas y a que, cuando aquí empiecen a verse en apuros, no quejarse de su tardanza; que, aun ignorando unos caminos difíciles y molestos para sus pies, volando pueden ir más allá incluso de lo que ignoran.

Si, en cambio, los lectores son éstos que no sólo no pueden andar por aquí con sus pasos inseguros e inexpertos sino que tampoco tienen ningunas alas de piedad con las que pasar volando todo esto sin darle valor, no se metan en una tarea que no les va, sino que con los salubérrimos preceptos de la religión[7] y en el nido de la fe cristiana nutran unas plumas, con las que, llevados por encima, se evadan de la fatiga y el polvo de este viaje, inflamados en amor más de la patria en sí que de unos caminos tortuosos.

Para éstos, en efecto, han sido escritas estas cosas, para los que, entregados a las letras seculares[8], se ven enredados en grandes extravíos y malgastan sus buenas dotes naturales en bagatelas, sin saber qué produce allí deleite. Esto si lo advirtieran, verían por dónde huir de tales redes y cuál es el lugar de la más dichosa carencia de cuidados[9].

Primera Parte

SOBRE LOS NÚMEROS DEL ALMA Y SUS GRADOS

Nociones

[2] *M.* — Por lo cual tú, con quien ahora comparto razón, que eres de mi familia, para pasar de lo corpóreo a lo incorpóreo[10], responde, si te parece: cuando recitamos este verso *Deus creator omnium*[11], esos cuatro yambos de que consta y los doce tiempos, ¿dónde estimas que están?; esto es, ¿sólo en el sonido que se oye, o también en el sentido del oyente, el que atañe a los oídos, o también en el acto del que recita, o, puesto que es un verso conocido, hay que confesar que esos «números» están también

en nuestra memoria?

D. — En todos esos sitios, pienso[12].

M. — ¿En ningún sitio más?

D. — No veo qué otra cosa resta, sino acaso alguna fuerza interior y superior de donde tales cosas proceden.

M. — No pregunto yo qué se podría sospechar. Por ello, si estos cuatro géneros se presentan ante ti de forma que no veas ningún otro que se haga igualmente manifiesto, distingámoslos, si te parece, en reciprocidad y veamos si cada uno puede existir sin reciprocidad.

En efecto, creo que tú no vas a negar que puede suceder que en algún lugar surja un sonido que azote el aire con sus pequeñas duraciones y magnitudes bien por un goteo, bien por alguna otra impulsión de cuerpos, donde no haya ningún oyente. Cuando esto sucede, ¿acaso, además de aquél primer género, se halla alguno de estos cuatro, toda vez que el propio sonido tiene estos «números»?

D. — Ningún otro veo.

[3] *M*. — ¿Y qué ése otro que reside en el sentido del oyente? ¿Puede existir si nada sonara? No pregunto, en efecto, si aquellos oídos tienen la capacidad de percibir, si algo sonare, de la que, por supuesto, no carecen aunque falte el sonido (en efecto, incluso cuando hay silencio, no dejan de diferenciarse de los sordos), sino que pregunto si acaso tienen los «números» mismos, aunque nada suene, puesto que una cosa es tener los «números» y otra, poder sentir un sonido «numeroso». Pues, incluso si un lugar sensible del cuerpo lo tocaras con el dedo cuantas veces plazca, se siente al tacto aquél «número» y, cuando se siente, no carece de él el que lo siente; pero de forma parecida se pregunta si, aun sin que nadie toque, está allí no ese sentido, sino el «número».

D. — No diría yo fácilmente que el sentido carece de tales «números» establecidos en él mismo, incluso antes de que algo suene; de otra manera, en efecto, no se sentiría o acariciado por el ajuste de ellos o golpeado por su distorsión.

M. —Justo a eso, entonces, sea lo que sea, en virtud de lo cual o asentimos o mostramos rechazo, no racional sino naturalmente[13], cuando algo suena, lo llamo «número» del propio sentido. Pues no es en el momento en que oigo un sonido cuando se produce en mis oídos esta capacidad de aprobar o desaprobar. Los oídos, en efecto, no están abiertos a los sonidos buenos de una forma distinta que a los malos.

Mira más bien que estas dos cosas no sean mínimamente confundibles. En efecto, si un verso cualquiera se recitara ora de forma prolongada, ora de forma acortada, no mantendría el mismo espacio de tiempo necesariamente, aun conservada la misma razón de los pies[14]. El que, entonces, acaricie los oídos por su propio género en sí[15]’, lo hace aquella capacidad con la que acogemos lo ajustado y rechazamos lo distorsionado. Para

que, en cambio, se sienta en un tiempo más breve cuando se lo presenta más rápidamente que cuando más lentamente, ¿acaso importa algo más que durante cuánto tiempo los oídos son tocados por el sonido? Entonces la «afección»[16] esta de los oídos, cuando son tocados por un sonido, de ningún modo es la misma que si no fueran tocados; tal y como, en cambio, se diferencia el oír de lo que es no oír, así se diferencia el oír esta voz de lo que es oír otra. Esta «afección», en consecuencia, ni se prolonga más allá, ni se inhibe más abajo de lo que es la medida de aquel sonido que la produce. Una es, entonces, en el yambo, otra, en el tríbraco; más prolongada en uno más prolongado, más acortada en uno más acortado; ninguna, en el silencio. «Afección» que si se produce por efecto de una voz «numerosa» también ella misma es «numerosa» necesariamente; y existir no podría sino cuando está presente el sonido que la produce; similar es, en efecto, a una huella impresa en el agua, que ni se forma antes de que hayas hecho presión con el cuerpo, ni permanece cuando lo hayas quitado.

En cambio, aquella capacidad natural, por así decirlo, juzgadora, que asiste a los oídos, no deja de estar en el silencio, ni nos la introduce el sonido, sino que más bien es recibido por ella bien como digno de aprobación, bien como digno de desaprobación. Por lo tanto, estas dos cosas, si no me engaño, hay que distinguirlas, y hay que confesar que los «números» que están en la propia «pasión»[17] de los oídos cuando algo se oye, son introducidos por el sonido, son arrebatados por el silencio. De lo que se colige que los «números» que están en el propio sonido pueden existir sin ésos que están en lo que es el oír, mientras que éstos no pueden existir sin aquéllos.

[**3**. 4] *D*. — Doy mi asentimiento.

M. — Atiende, entonces, a este tercer género que reside en el propio esfuerzo y en el obrar del que declama, y mira si pueden existir estos «números» sin aquéllos que residen en la memoria; pues incluso callados, podemos hacer realidad dentro de nosotros mismos con el pensamiento algunos «números» con la magnitud de tiempo con que serían realizados también por la voz. Éstos es evidente que residen en una cierta operación del espíritu, la cual, puesto que no da lugar a ningún sonido y no aporta nada de «pasión» a los oídos, demuestra que este género puede existir sin aquellos dos de los que uno se halla en el sonido y otro en el oyente cuando oye. Pero preguntamos si existiría de no ser con la ayuda de la memoria.

Aunque, si el alma activa estos «números» que encontramos en el pulso de las venas, la cuestión queda resuelta; pues es manifiesto que éstos residen en una operación y que para ellos nada nos ayuda la memoria. Y si, tratándose de éstos, es impreciso si pertenecen al alma que actúa, tratándose de ésos que realizamos a base del vaivén del respirar, ciertamente a nadie le resulta dudoso que son «números» a base de unos intervalos de tiempo y que el alma los efectúa de tal modo que, aplicando también la

voluntad, pueden ser variados de muchas maneras. Y. sin embargo, para que se realicen no hay necesidad de memoria alguna.

D. — Me parece que este género puede existir sin los tres restantes. Aunque, en efecto, no ponga en duda que según el temperamento[18] de los cuerpos se producen de múltiples formas el pulso de las venas y los intervalos de la respiración, ¿quién, sin embargo, osaría negar que se producen por obra del alma? Es más, el proceso, en función de la diversidad de los cuerpos, es para unos más rápido, para otros más tardo; con todo, si no está presente el alma y lo impulsa, no existe.

M. — Considera, por tanto, también el cuarto género, a saber, el de aquellos «números» que residen en la memoria; pues si los hacemos aflorar mediante el recuerdo y, cuando nos dejamos llevar a otros pensamientos, de nuevo los abandonamos como escondidos en sus retiros, no es algo oculto, opino, que éstos pueden existir sin los restantes.

D. — No dudo que éstos existen sin los restantes, pero, aun así, salvo que hayan sido oídos, o bien pensados, no se confiarían a la memoria; y por ello, aunque al acabar aquéllos permanecen, son, sin embargo, imprimidos por esos mismos que los preceden.

[**4**. 5] *M*. — No te pongo resistencia y quisiera ya preguntar cuál, a fin de cuentas, de estos cuatro géneros juzgas de mayor prestancia, si no estimara que mientras estamos tratándolos, nos ha aparecido, no sé de dónde, un quinto género que reside en el propio juicio natural del sentir, cuando somos deleitados por la paridad de unos «números» o cuando, al cometerse en ellos alguna falta, nos sentimos golpeados. No desprecio, en efecto, tu parecer de que sin unos ciertos «números» latentes en él, este sentido nuestro de ningún modo habría podido actuar. ¿O acaso estimas que una capacidad tan grande pertenece a algún género de esos cuatro?

D. — Yo, en realidad, pienso que este género debe ser distinguido de todos aquéllos. Puesto que una cosa es sonar, lo cual se atribuye a un cuerpo[19]; otra, oír, cosa que en el cuerpo «padece»[20] el alma en relación con los sonidos[21]; otra, producir unos «números» de forma bien más prolongada, bien más acortada; otra, recordar esas cosas; otra, sobre todas estas cosas, bien asintiendo, bien mostrando rechazo, emitir en virtud de una especie de derecho natural una sentencia[22].

Proposición primera

[6] *M*. — Vamos, ahora dime de éstos cinco, ¿cuál sobresale más que ninguno?

D. — Este quinto, pienso yo.

M. — Rectamente piensas; no podría, en efecto, juzgar acerca de ellos si no

sobresaliera sobre ellos. Pero de nuevo pregunto: de los cuatro restantes, ¿cuál estimas sobre todo?

D. — Aquél, por supuesto, que reside en la memoria, porque veo que allí los «números» son más duraderos que cuando suenan o cuando son oídos o cuando son ejecutados.

M. — Antepones, entonces, los que son hechos a los que hacen; pues esos que residen en la memoria dijiste poco antes que quedaban impresos por efecto de aquéllos otros.

D. — No quisiera anteponerlos, pero, en otro sentido, no veo cómo no anteponer lo más duradero a lo menos duradero.

M. — No te conmueva eso. No, en efecto: tal como las cosas eternas se han de anteponer a las temporales, de igual manera las que tardan más tiempo en perderse tienen que ser preferidas a las que pasan en un tiempo más breve; porque también la salud de un solo día es ciertamente mejor que la debilidad de muchos días. Y, si comparamos cosas deseables con cosas deseables, es mejor la lectura de un solo día que la escritura de muchos, si en un solo día se lee la misma materia que se escribe en muchos más.

Así, los «números» que residen en la memoria, aun cuando permanecen más tiempo que aquéllos por efecto de los cuales quedan impresos, no procede, sin embargo, anteponerlos a los que ejecutamos no en el cuerpo, sino en el alma; unos y otros, en efecto, pasan; unos por cesación, otros por olvido. Mas aquellos que ponemos por obra, incluso aún sin haber cesado nosotros, parece que son arrebatados por la sucesión de los siguientes, toda vez que los primeros, a medida que pasan, van cediendo el lugar a los segundos; y los segundos, a los terceros y así consecutivamente los anteriores a los posteriores, hasta que a los últimos los aniquila la propia cesación.

Por el olvido, de hecho, varios «números» a la vez, aunque poco a poco, son borrados, pues ni ellos de por sí permanecen íntegros un tiempo considerable; lo que, en efecto, después de un año, verbigracia, no se encuentra en la memoria, incluso después de un solo día es ya menos. Pero esa disminución no se siente; no en falso, sin embargo, se conjetura a partir de ello que no escapa volando de repente todo entero justo el día antes de que se cumpla el año. De donde se da a entender que desde el momento en que se adhiere a la memoria empieza a derrumbarse. De ahí viene aquello que a menudo decimos: «vagamente recuerdo», cuando, recordándolo después de un tiempo, retomamos algo antes de que se desplome abiertamente por entero. Por lo tanto, uno y otro género de «números» es mortal. Pero, aun así, los que hacen se anteponen por derecho a los que son hechos.

D. — Lo acepto y apruebo.

[7] *M*. — Ya, entonces, pon la mirada en los tres restantes y explica también cuál de

ellos es el mejor y debe ser preferido a los demás.

D. — No es cosa fácil, pues a partir de aquella regla según la cual a los que son hechos es preciso anteponerles los que hacen me veo obligado a dar la palma a los «números» que suenan; éstos, en efecto, sentimos al oír y cuando éstos sentimos, éstos «padecemos»[23]. Éstos, entonces, hacen a aquéllos que están en la «pasión» de los oídos cuando oímos[24]; y, a su vez, éstos, que los tenemos por sentirlos, hacen otros en la memoria, a los cuales, en cuanto que hechos por ellos mismos, son con razón preferidos. Pero aquí, ya que tanto el sentir como el recordar es cosa del alma, no me inquieto si algo que se hace en el alma lo antepongo a algo que igualmente se hace en ella.

Una cosa me conturba: cómo los «números» que suenan, que son con certeza corporales, o bien de algún modo están en el cuerpo, son más de alabar que aquéllos que, cuando sentimos, se descubre que están en el alma. Pero, viceversa, me conturba cómo no son más de alabar, cuando éstos hacen y aquéllos son hechos por éstos.

M. — Maravíllate mejor de que el cuerpo sea capaz de hacer algo en el alma. Esto, en efecto, quizá no lo podría si por causa del primer pecado el cuerpo aquel al que sin molestia alguna y con suma facilidad 〈el alma〉 daba vida y gobernaba, cambiado a peor, no se viera sometido a la corrupción y a la muerte; cuerpo que, sin embargo, tiene la belleza propia de su linaje y por eso mismo encarece bastante la dignidad del alma, de la que ni siquiera castigo y enfermedad mereció ser sin el honor de algún decoro[25]; un castigo que, en admirable e inefable misterio, se dignó asumir la suma Sabiduría de Dios al tomar sobre sí al hombre sin pecado, no sin la condición de pecador. En efecto, no sólo quiso nacer a la manera de los hombres, sino además padecer y morir; nada de esto de forma merecida, sino por la bondad más eminente, para que nos guardáramos más de la soberbia, por la que con todo merecimiento caímos en esto, que de las afrentas que él sin merecerlo recibió; y para que con ánimo sereno pagáramos la muerte debida, si él por nosotros, aun sin deberla, pudo soportarla; y por todo lo más recóndito y más puro que en semejante misterio puede ser entendido por los (hombres) santos y mejores (que nosotros). Luego que el alma, que opera en una carne mortal, sienta la «pasión» de los cuerpos no es cosa admirable[26]. Y, porque ella en sí sea mejor que el cuerpo, no hay que considerar todo lo que en ella se hace mejor que todo lo que se hace en el cuerpo. Creo, en efecto, que a ti te parece que lo verdadero se ha de anteponer a lo falso[27].

D. — ¿Quién lo dudaría?

M. — ¿Acaso es un verdadero árbol el que vemos en sueños?

D. — De ningún modo.

M. — Por contra, su forma se hace en el alma; la de éste, en cambio, que ahora estamos viendo, se ha hecho en el cuerpo. Por ello, puesto que, por un lado, lo verdadero es mejor que lo falso y, por otro, el alma, que el cuerpo, lo verdadero en el cuerpo es mejor que lo falso en el alma. Pero al igual que esto es mejor en cuanto que

verdadero, no en cuanto que se hace en el cuerpo, del mismo modo aquello probablemente es peor en cuanto que falso, no en cuanto que se hace en el alma. Salvo si tienes algo a este respecto.

D. — Nada ciertamente.

M. — Escucha otra cosa que puede, según pienso, ser más cercana. No negarás, en efecto, que lo que es apropiado es mejor que aquello que no es apropiado.

D. — Al contrario, lo confieso.

M. — Por contra, que con un vestido con el que una mujer está apropiada, con ese mismo un varón puede estar no apropiado, ¿quién puede ponerlo en duda?

D. — También eso es manifiesto.

M. — ¿Qué, entonces, si esa forma de los «números» es apropiada en los sonidos que se deslizan hasta los oídos, y es inapropiada en el alma cuando los tiene a base de sentirlos y «padecerlos»? ¿Acaso es algo de admirar sobremanera?

D. — No lo creo.

M. — ¿Por qué, entonces, dudamos en anteponer los «números» sonantes[28] y corpóreos a éstos que son hechos por ellos mismos, aunque se hagan en el alma, que es mejor que el cuerpo? Porque anteponemos «números» a «números»; los que hacen a los que son hechos; no el cuerpo al alma. Los cuerpos, en efecto, son tanto mejores cuanto más «numerosos» a base de tales «números». El alma, en cambio, a base de carecer de éstos que recibe a través del cuerpo, se hace mejor, cuando se aparta de los sentidos carnales y se vuelve a configurar[29] [*reformatur*] de acuerdo con los «números» divinos de la sabiduría. Así, por cierto, se dice en las Sagradas Escrituras: *Vueltas di yo para saber y considerar y buscar la sabiduría y el número*[30]. Cosa que de ningún modo hay que juzgar dicha de estos «números» con los que incluso los ignominiosos teatros suenan de parte a parte, sino de aquéllos, creo, que el alma no recibe del cuerpo, sino que, recibidos del Dios supremo, ella más bien por sí misma se los imprime al cuerpo[31]. Cómo es esto no es de considerar en este lugar.

Objeción y solución general

[**5**] [8] Sin embargo, para que no nos salga al paso aquello de que la vida de un árbol es mejor que la nuestra, porque no recibe los «números» sintiéndolos desde el cuerpo (no tiene, en efecto, ningún sentido), hay que considerar diligentemente si en realidad verdadera aquello a lo que se le dice oír no es otra cosa sino que algo se hace en el alma por parte del cuerpo[32].

Mas es completamente absurdo someter de cualquier modo a la actividad fabril del cuerpo el alma como materia; nunca, en efecto, el alma es inferior al cuerpo y toda

materia es inferior al que fabrica. De ningún modo, por tanto, el alma es materia sujeta a la actividad fabril del cuerpo; lo sería, en cambio, si en ella el cuerpo obrara algunos «números». Entonces, cuando oímos, no se hacen en el alma los «números» a partir de estos que conocemos en los sonidos. ¿O desapruebas algo?

D. — ¿Qué es, entonces, lo que acontece en el que oye?

M. — Sea ello lo que sea, aquello que quizá no podemos encontrar o explicar, ¿tendrá acaso fuerza para que pongamos en duda que el alma es mejor que el cuerpo? O al confesar esto, ¿podremos someterla al cuerpo que opera e impone unos «números», de modo que él sea el que fabrica y ella la materia de la que o en la que algo «numeroso» se fabrica? Si esto creemos, es necesario que la creamos inferior. Y, ¿qué más lamentable, qué más detestable puede creerse?

Siendo esto así, me esforzaré ciertamente, cuanto Dios se digne ayudarme, en conjeturar y desarrollar qué se esconde ahí. Pero si esto, por falta de seguridad de ambos o de uno de nosotros, no resultara conforme a nuestra voluntad, o bien lo investigaremos nosotros mismos en otra ocasión más serenos o bien lo remitiremos a otros más inteligentes para que lo investiguen o bien con el ánimo en calma sufriremos el que permanezca oculto; no por ello debemos, sin embargo, dejar caer de nuestras manos esas cosas especialmente ciertas.

D. — Mantendré esto inconcuso, si puedo; y, sin embargo, ese escondrijo no quisiera que nos fuera impenetrable.

[9] *M*. — Rápidamente voy a decir lo que siento. Tú, por tu parte, o sígueme o, incluso, ve por delante, si es que tienes fuerzas, cuando adviertas que dudo o que vacilo.

Yo, en efecto, pienso que este cuerpo no es animado por el alma más que por intención del hacedor[33]. Y juzgo que por parte de éste (cuerpo) ella no padece nada, sino que hace de él y en él, en tanto que sujeto por el plan divino a su dominación[34]; que, sin embargo, opera alguna vez con facilidad, alguna vez con dificultad, en cuanto, según sus méritos, le cede más o menos la naturaleza corpórea[35].

Las cosas corporales, entonces, cualesquiera que son introducidas en este cuerpo o echadas ante él desde fuera, hacen, no en el alma sino en el propio cuerpo, algo que o se enfrenta a la obra de dicha alma o converge con ella. Y por eso, cuando (el alma) se resiste a lo que le hace frente y la materia a ella sujeta la empuja con dificultad a los caminos de su propia obra, por la dificultad se pone más tensa hacia la acción; dificultad que, como debido a la tensión[36] [*attentio*] no se le oculta, se dice que siente y esto se llama dolor o fatiga.

Cuando, en cambio, es convergente lo que se le introduce o yace a su lado, fácilmente todo ello o bien cuanto de ello es menester lo traslada a las rutas de su obra. Y esa acción suya por la que su propio cuerpo lo adjunta a un cuerpo que desde fuera

conviene con él, puesto que por tratarse de algo advenedizo se lleva a cabo con mayor tensión, no queda oculta, mas por la conveniencia se siente con placer.

Por contra, cuando le faltan cosas con las que poder reparar los detrimentos del cuerpo, viene enseguida una carencia; y con esta dificultad de acción, como se pone más tensa y como tal operación suya no le es oculta, se habla de hambre o sed o algo así. Cuando, en cambio, sobreabundan las cosas introducidas y del peso de ellas nace una dificultad de operar, tampoco esto se hace sin tensión, y como tal acción no queda oculta, se siente la indigestión; en tensión opera también cuando echa fuera lo superfluo, si suavemente, con placer; si ásperamente, con dolor. También vive en tensión la perturbación del cuerpo por una enfermedad, ansiosa por correr en su ayuda cuando se derrumba y desmaya; y como esta acción no queda oculta, se dice que siente las enfermedades y las dolencias.

[10] Y, para no hacerme largo, mi parecer es que el alma, cuando siente en el cuerpo, no padece algo de parte de él sino que en las «pasiones» de él actúa con especial tensión, y que estas acciones, sean fáciles por la conveniencia[37], sean difíciles por la inconveniencia, no le quedan ocultas; y a todo esto es a lo que se le dice «sentir».

Mas ese sentido, que incluso mientras no sentimos nada, está, sin embargo, dentro, es un instrumento[38] del cuerpo que con tal temple es manejado por el alma, que gracias a él está más preparada para poner en acto con tensión las «pasiones» del cuerpo, de modo que junte lo semejante a lo semejante y repela lo que es dañino. Pone en acto, en consecuencia, algo luminoso en los ojos; aéreo serenísimo y completamente móvil, en los oídos; nebuloso[39], en la nariz; en la boca, húmedo; en el tacto, térreo y como de lodo. Pero conjetúrense estas cosas sea con esta, sea con otra distribución, las pone en acto el alma con quietud, si las que son inherentes a la unidad de la salud se hacen sitio a base de una especie de consenso cuasi familiar. Cuando, en cambio, se aplican las que afectan al cuerpo no sin alguna, por así decirlo, alteridad[40] y despliega acciones de mayor tensión, acomodadas cada una a sus lugares e instrumentos, entonces se dice que ve, o bien que oye, o bien que huele, o bien que gusta, o bien que siente tocando; acciones por las que gustosamente asocia lo que converge (con ella) y se resiste con pesar a lo que no converge. Estas operaciones frente a las «pasiones» del cuerpo pienso que exhibe el alma cuando siente; no que recibe esas mismas «pasiones»[41].

Conclusión

[11] Por ello, puesto que por el momento la investigación es sobre los «números» de los sonidos y se está poniendo en cuestión el sentido de los oídos, no procede divagar

más tiempo por los demás asuntos. Volvámonos, así, a aquello de lo que se trata y veamos si el sonido hace algo en los oídos[42]. ¿O tú lo vas a negar?

D. — Ni mucho menos.

M. — ¿Y qué? Que esos mismos oídos son un miembro animado, ¿verdad que lo concedes?

D. — Lo concedo.

M. — Cuando, entonces, lo que en dicho (miembro) hay semejante al aire se mueve por la percusión del aire[43], el alma aquella, que antes de ese sonido con su movimiento vital vivificaba en silencio el cuerpo de los oídos, ¿acaso pensamos o bien que puede cesar de su obra de mover lo que anima, o bien que puede mover el aire, sacudido desde fuera, de su propio oído del mismo modo que lo movía antes de que aquel sonido se deslizara dentro?

D. — No parece sino que de otra forma.

M. — Este mover, por tanto, de otra forma, ¿verdad que hay que confesar que es hacer, no padecer?

D. — Así es.

Excurso

M. — No sin razón, por tanto, creemos que al alma, cuando siente, no se le ocultan sus propios movimientos, bien acciones, bien operaciones, bien si con algún otro nombre pueden más apropiadamente ser designados.

[12] Estas operaciones, a su vez, se aplican o bien a unas «pasiones»[44] previas de los cuerpos —como son aquéllas cuando unas formas interceptan la luz de nuestros ojos o cuando fluye hasta dentro de los oídos el sonido o cuando desde fuera son llevadas a la nariz las exhalaciones, al paladar los sabores y al resto del cuerpo cualquier cosa sólida y corpórea—, o bien (si) en el propio cuerpo algo emigra o transita de un lugar a otro lugar, o bien (si) en su totalidad el propio cuerpo por el peso suyo o por el ajeno se mueve; éstas son las operaciones que aplica el alma a unas «pasiones» previas del cuerpo, operaciones que la deleitan cuando se asocia a ellas [*sociantem*] y la dañan cuando se resiste [*resistentem*][45].

Cuando, en cambio, a partir de esas mismas operaciones suyas padece algo, lo padece por obra de ella misma, no del cuerpo; pero abiertamente, cuando se acomoda al cuerpo; y por esto es menos en sí misma, porque el cuerpo siempre es menos que ella.

[13] Vuelta[46] [*conversa*], entonces, de su Señor hacia su esclavo[47], necesariamente desfallece; vuelta, asimismo, de su esclavo hacia su Señor necesariamente aprovecha, y ofrece a ese mismo esclavo una vida muy fácil y, por ello, lo menos trabajosa y afanada posible, hacia la que por su suma quietud no se tuerce tensión ninguna[48]; tal como es la afección del cuerpo a la que se le dice salud: en efecto, de ninguna tensión por nuestra parte tiene necesidad, no porque no haga nada entonces el alma en el cuerpo, sino porque nada hace con mayor facilidad; pues en todas nuestras obras con tanta mayor tensión obramos cada cosa, cuanto más difícilmente.

Esta salud, a su vez, será la más firme y segura cuando este cuerpo, en su tiempo y orden[49] establecidos, haya sido restituido a su prístina estabilidad[50]; resurrección de dicho cuerpo en la que, antes de que pueda ser entendida en toda su plenitud, saludablemente se cree[51]. Lo suyo, en efecto, es que el alma sea regida por un superior y que rija a un inferior. Superior a ella solo Dios es; inferior a ella, solo el cuerpo, si te refieres a toda alma y al alma toda entera[52]. Tal, en efecto, como no puede estar segura sin un señor, así no puede sobresalir sin un esclavo; tal, en cambio, como el señor es más que ella misma, así el esclavo, menos. Por lo cual, en tensión hacia su señor entiende lo eterno de él, y es más, y más es también, en su género, el propio esclavo por medio de ella. Desdeñado, en cambio, el señor, en tensión hacia el esclavo, en virtud de la concupiscencia que se dice carnal, siente sus propios movimientos que ella le muestra (al cuerpo), y es menos; y aun así, no tanto menos cuanto el propio esclavo, incluso cuando más está (el esclavo) en su propia naturaleza. Mas por este delito de la dueña es mucho menos de lo que era, cuando ella antes del delito era más[53].

[14] Por todo esto, sobre el (cuerpo) mortal ahora y frágil, con gran dificultad y tensión[54] ejerce su dominio (el alma). De ahí le sobreviene a ella la aberración de estimar el placer del cuerpo, ya que ante la tensión de ella cede la materia en más que la salud propiamente dicha, que no tiene necesidad de tensión ninguna. Y no es de admirar si se ve enredada en tribulaciones, al anteponer el cuidado al descuido.

Al volverse [*convertenti*] hacia el señor, se origina en ella un mayor cuidado de no apartarse, hasta que descanse el ímpetu de los afanes carnales, desenfrenado por una costumbre continuada e interponiéndose en esa vuelta [*conversioni*] de ella con tumultuosos recuerdos[55]. De este modo, sosegados los movimientos suyos propios por los que es transportada hacia las cosas exteriores, practica hacia dentro un ocio en libertad, que es el que se simboliza con el sábado. Así conoce que sólo Dios es su señor, el único de quien se es esclavo con suma libertad.

Ahora bien, aquellos movimientos carnales, tal como cuando le place los despliega, no los extingue así también cuando le place; en efecto, así como el pecado está bajo su

potestad, no así también la pena del pecado. Gran cosa, ciertamente, es de por sí el alma, y no mantiene la capacidad de reprimir sus propios movimientos lascivos; con especial vigor, en efecto, peca y tras el pecado, debilitada por ley divina, tiene menos poder para eliminar lo que ha hecho. *Infeliz hombre yo, ¿quién me librará de este cuerpo de muerte? La gracia de Dios, por Jesús Cristo, Señor nuestro*[56]. El movimiento, por tanto, del alma, que conserva su ímpetu y aún no se ha extinguido, se dice que está en la memoria y, cuando el espíritu orienta su tensión hacia otra cosa, casi no queda en el espíritu el movimiento prístino y, en realidad verdadera, se va haciendo menor si antes de que perezca no se renueva por la vecindad, por así decirlo, de otros similares.

Exposición.

[15] Pero quisiera saber si nada te mueve en contra de estas cosas.

D. — Convincentemente pareces hablarme y no osaría poner resistencia.

M. — Cuando, entonces, de suyo, sentir es mover el cuerpo frente a ese movimiento que en él se ha producido, ¿verdad que estimas que no sentimos nada cuando se cortan huesos o uñas o cabellos, no porque éstos no estén en absoluto vivos en nosotros —pues de otra manera ni se mantendrían, ni se nutrirían, ni crecerían, ni tampoco mostrarían su vigor en la siembra o procreación de la prole—, sino porque están menos penetrados por el aire libre —el elemento móvil, se entiende— como para que allí se pueda producir por parte del alma un movimiento tan rápido como es aquél frente al que se produce (un movimiento) cuando se dice que siente?[57].

Esta especie de vida, aun cuando se entiende que existe en los árboles y en las demás plantas, de ningún modo procede anteponerla no ya a la nuestra, que además gracias a la razón tiene un poder especial, sino ni siquiera a la de las bestias en sí. Una cosa es, en efecto, no sentir nada debido a una suma estolidez y otra, debido a una suma salud del cuerpo. Pues en lo uno faltan los instrumentos que se puedan mover frente a las «pasiones» del cuerpo; en lo otro, las propias «pasiones».

D. — Lo apruebo y asiento.

Proposición segunda

[**6**. 16] *M.* — Vuelve conmigo, entonces, a lo planteado[58] y responde, de aquellos tres géneros de «números», de los que uno se halla en la memoria, otro en el sentir, otro en el sonido, cuál te parece que destaca.

D. — El sonido lo pospongo a aquéllos dos que se hallan en el alma y tienen en cierto modo vida, pero de estos dos cuál juzgar más sobresaliente no estoy seguro, a no

ser que acaso — puesto que habíamos dicho que aquellos que residen en la acción se deben anteponer a estos que residen en la memoria, no por otra cosa sino porque ellos son los que hacen y éstos, los hechos por ellos— por esa misma razón también éstos que, mientras los oímos, están dentro en el alma, sea preciso anteponerlos a estos que a partir de ellos mismos se producen en la memoria, tal como también me parecía hace tiempo[59].

M. — No considero fuera de tono tu respuesta, pero, puesto que ha quedado discutido que también estos («números») que se hallan en el sentir son operaciones del alma, ¿de qué modo los distingues de aquéllos que hemos advertido que están en acto [*in actu esse*][60] incluso cuando en silencio, sin recordar, el alma pone en acto [*agit*] algo «numeroso» a través de unos espacios temporales? ¿Acaso porque aquéllos son del alma que se mueve hacia su propio cuerpo[61]; y éstos, en cambio, que se dan en el oír, del alma que se mueve frente a las «pasiones» del cuerpo[62]?

D. — Me hago cargo de esa diferencia.

M. — ¿Y qué? ¿Consideras que hay que mantenerse en la opinión de que sean juzgados más sobresalientes los que son hacia el cuerpo que los que son frente a las «pasiones» del cuerpo?

D. — Más libres me parecen los que están en el silencio que los que se despliegan no sólo hacia el cuerpo, sino también hacia las «pasiones» del cuerpo.

M. — Distinguidos por nosotros y ordenados según una especie de escalones de méritos, veo cinco géneros de «números», a los que, si te parece bien, podemos poner adecuadas denominaciones, para que en el resto de la charla no sea necesario usar más palabras que cosas.

D. — Me lo parece, de verdad.

M. — Llámense, entonces, los primeros, «del juicio»[63]; los segundos, «de avance»[64]; los terceros, «de réplica»[65]; los cuartos, «del recuerdo»[66]; «del sonido»[67], los quintos.

D. — Los retengo; y de estos nombres haré uso más que de buen grado.

Proposición tercera

[**7**. 17] *M*. —Atiende, por tanto, luego y dime cuáles de ésos te parecen inmortales; ¿o estimas que todos a su debido tiempo se desmoronan y llegan al ocaso?

D. — Solos «los del juicio» los considero inmortales; los demás veo que o bien pasan mientras se hacen, o bien se borran de la memoria por el olvido.

M. — ¿Tan seguro estás de la inmortalidad de ésos como de la desaparición de los demás, o es preciso indagar con más diligencia si de verdad son éstos inmortales?

D. — Indaguemos, de acuerdo.

M. — Di, entonces: cuando declamo un verso de forma algo más acortada o bien más prolongada, con tal que sirva yo a la ley de tiempos según la cual los pies convienen a base de simple a doble[68], ¿acaso choco con algún tipo de fraude contra el juicio de tu sentido?

D. — No, en absoluto.

M. — ¿Y qué? Aquel sonido que se emite a base de sílabas más acortadas y como más fugaces, ¿acaso puede ocupar más tiempo del que suena?

D. — ¿Cómo puede?

M. — Entonces, aquellos «números del juicio», si por el vínculo del tiempo estuvieran sujetos en un espacio tan grande como aquel en que han sido dispuestos éstos «del sonido», ¿podrían aspirar al juicio de aquellos «del sonido» que se vierten según la misma ley yámbica de forma más prolongada?

D. — De ningún modo.

M. — Se hace, por tanto, manifiesto que éstos que, por juzgar, ocupan la presidencia, no están sujetos a la duración de los tiempos.

D. — Manifiesto se hace, desde luego.

[18] *M*. — Con razón asientes. Pero si no estuvieran sujetos a ninguna, con cualquier grado de prolongación que profiriera yo los sones yámbicos en sus legítimos intervalos, no dejarían de aplicarse a juzgarlos; ahora bien, si emitiera una sílaba con la duración con que se completan, por no decir mucho, tres pasos de uno que va en marcha y otra con el doble, y fuera así, poniendo en serie sucesivamente tan largos yambos, la ley aquella del simple y el doble se observaría sin la menor alteración, y, sin embargo, el juicio natural aquel no podríamos aplicarlo para la aprobación de estas medidas relativas. ¿O a ti no te lo parece?

D. — No puedo negar que así parece, pues, en mi opinión al menos, la cosa es obvia.

M. — Sujetos, entonces, están también estos «del juicio» a algún tipo de límites de los espacios temporales que al juzgar no pueden sobrepasar y todo lo que sobrepasa estos espacios no alcanzan a juzgarlo; y, si así se encuentran sujetos, no veo cómo pueden ser inmortales.

D. — Ni yo veo qué responder. Pero, aunque sobre la inmortalidad de ellos me muestre ya menos osado, no entiendo, sin embargo, de qué modo a partir de aquí se puede hacer que se confiesen mortales[69]. Puede, en efecto, suceder que, sean lo grandes que sean los espacios que pueden juzgar, siempre lo puedan, ya que no puedo decir que, como los demás, o sean abolidos con el olvido o existan sólo tanto tiempo o bien se extiendan sólo tanto cuanto se pulsa el sonido y cuanto se extienden aquellos «de

réplica»; o mientras que se ejecutan o cuanto se prolongan los que hemos denominado «de avance»; pues unos y otros pasan con el propio tiempo de su operación; estos («del juicio»), en cambio, si también en el alma no sé, pero ciertamente en la propia naturaleza del hombre permanecen, dispuestos a juzgar sobre los que les son ofrecidos, aunque varíen desde una determinada brevedad hasta una determinada longitud, dando en ellos la aprobación a lo «numeroso» y condenando lo desordenado.

[19] M. — Al menos concedes aquello de que a unos hombres les chocan más rápidamente los «números» que cojean, a otros más tardíamente[70], y que la mayoría no juzga los viciados sino a partir de la comparación con los íntegros, una vez que han oído éstos y aquéllos.

D. — Lo concedo.

M. — ¿De dónde, a fin de cuentas, piensas que surge esa diferencia, sino o de la naturaleza, o del ejercicio, o de una y otra cosa?

D. — Así lo juzgo.

M. — Pregunto, entonces, si podría alguien juzgar y dar por buenos unos intervalos algo más alargados[71], que otro no podría.

D. — Creo que puede.

M. — ¿Y qué? El que no puede, si se ejercitara adecuadamente y no fuera tardo hasta ese punto, ¿verdad que podría?

D. — Podría, desde luego.

M. — ¿Acaso pueden éstos hacer progresos para juzgar los más prolongados hasta tal punto que, sólo con que no se vean impedidos por el sueño, puedan con ese sentido judicial abarcar espacios dobles y simples de horas, o bien de días o bien incluso de meses o años y reconocer esa especie de yambos con los gestos de su movimiento?

D. — No pueden.

M. — ¿Por qué no pueden así sino porque a cada ser animado en su propio género se le ha asignado el sentido de los lugares y los tiempos en proporción a la universalidad, de modo que, tal y como su cuerpo es tanto en proporción al cuerpo universal, del que es parte, y su edad es tanta en proporción al siglo universal[72], del que es parte, así su sentido es congruente con su acción[73], que lleva a cabo en proporción al movimiento universal del que ella es parte? Así, al tenerlo todo, es grande este mundo que con frecuencia en las Escrituras divinas recibe el nombre de cielo y tierra, cuyas partes todas, si en proporción fueran disminuidas, es igual de grande y, si en proporción fueran aumentadas, es no menos igual de grande, porque nada en los espacios de lugares y tiempos es por sí mismo grande, sino en relación a algo más breve; y nada, viceversa, en ellos por sí mismo es breve, sino en relación a algo más grande. Por tanto, si a la humana naturaleza en relación a las acciones de su vida carnal se le ha atribuido un sentido tal

que con él no puede juzgar espacios de tiempos mayores de los que piden los intervalos pertinentes al uso de una vida tal, puesto que tal naturaleza del hombre es mortal, también tal sentido pienso que es mortal.

No, en efecto, en vano a la costumbre se le dice una especie de segunda naturaleza, una especie de naturaleza añadida artesanalmente[74] [*adfabricata*]. Vemos, por otra parte, que en el juicio de las cosas corpóreas de cualquier clase ciertos sentidos, por así decirlo, nuevos, producidos por la costumbre, con otra costumbre desaparecen por completo.

[**8**. 20] Pero sean como sean estos «números del juicio», se ponen ciertamente delante por aquello de que dudamos o difícilmente conseguimos investigar si son mortales[75]. Sobre los restantes cuatro géneros, en cambio, ni se plantea la cuestión; de ellos, aunque no abarcan[76] a algunos, que se han alargado más allá de su propia jurisdicción, reivindican, sin embargo, los géneros en sí para su propio examen[77].

Pues incluso aquellos «de avance», cuando en el cuerpo acometen alguna operación «numerosa», se ven regulados por las indicaciones latentes de estos («del juicio»). Lo que, en efecto, nos refrena y cohíbe sea de pasos desiguales al andar, sea de in tervalos desiguales al «percutir»[78], sea de desiguales movimientos de las mandíbulas al comer y al beber; en fin, de trazos desiguales de las uñas al rascar; y, para no seguir el recorrido por otras muchas operaciones, lo que en cualquier intento de hacer algo mediante los miembros del cuerpo nos refrena y nos cohíbe de los movimientos desiguales y nos impone de forma tácita una cierta igualdad, eso en sí es un no sé qué «del juicio» que hace presente a Dios creador de lo animado, a quien ciertamente procede creer promotor de toda conveniencia y concordia.

[21] También los «números de réplica», que ciertamente no se producen según propia iniciativa sino según las «pasiones» del cuerpo, en la medida en que la memoria tiene capacidad de custodiar sus intervalos[79], en esa misma medida, se ofrecen a estos «del juicio» para ser juzgados y son juzgados. Pues ese «número» consta de intervalos de tiempos y, si en él no nos vemos ayudados por la memoria, de ninguna manera puede ser juzgado por nosotros. Una sílaba, en efecto, todo lo breve que se quiera, como no sólo empieza sino que también termina, su inicio suena en un tiempo, y en otro su final. Se extiende, por tanto, incluso ella en un intervalo de tiempo por pequeño que sea y desde su inicio a través de su parte intermedia tiende hacia el final. Así la razón tiene descubierto que tanto los espacios locales como los temporales reciben una división infinita y por ello de ninguna sílaba se oye el final junto con el inicio. Y así, en la audición incluso de la más breve de las sílabas, si la memoria no nos ayuda a que en ese instante de tiempo en el que ya no suena el inicio sino el final de la sílaba, permanezca en

el ánimo aquel movimiento que se realizó cuando sonó justo el principio, nada podemos decir que hemos oído. De ahí es aquello de que ordinariamente, ocupados en otro pensamiento, en presencia de gente que habla nos parece no haber oído, no porque entonces el alma no ejecute los «números de réplica» —puesto que sin duda el sonido llega a los oídos y 〈el alma〉 en aquella «pasión» de su cuerpo no puede mantenerse inactiva y no puede moverse sino de forma distinta que si no se produjera aquélla—, sino porque con la tensión hacia otra cosa inmediatamente se extingue el impulso del movimiento, que, de permanecer, permanecería en todo caso en la memoria, de forma que nosotros no sólo descubriéramos, sino que tuviéramos la sensación de haber oído.

Y si, tratándose de una sola sílaba breve, una mente más lenta no alcanza a seguir lo que descubre la razón, tratándose de dos, ciertamente nadie duda que ningún alma puede oírlas de forma simultánea. No suena, en efecto, la segunda sin que haya dejado de hacerlo la primera; y lo que no puede sonar a la vez, ¿quién puede oírlo a la vez? Por tanto, al igual que para captar los espacios de los lugares nos ayuda la difusión de los rayos que desde las pequeñas pupilas saltan a campo abierto y hasta tal punto son de nuestro cuerpo, que, incluso en las cosas puestas lejos, que vemos, son vivificados por nuestra alma; al igual, entonces, que con su despliegue somos ayudados para captar los espacios locales, así la memoria, que es una especie de iluminación de los espacios temporales, capta de esos mismos es pacios tanto cuanto en su género puede dentro de ciertos límites expandirse.

Cuando, en cambio, durante un tiempo especialmente largo pulsa los oídos un sonido no marcado por ninguna articulación, y a partir de algún tipo de final se emite por fin unido a él un segundo de doble o incluso de igual espacio, debido a la atención al sonido que se perpetúa suplantando al primero, aquel movimiento del espíritu que se produjo al atender al sonido pasado y desaparecido mientras transcurría, se ve reprimido, esto es, no permanece tal cual en la memoria. Por esto aquellos «números del juicio», que no pueden juzgar los «números» situados en los intervalos de los tiempos (exceptuados los «de avance», a los que les regulan incluso su propia progresión), a no ser aquéllos que la memoria, como una sirvienta, les haya ofrecido, ¿verdad que habría que entender que ellos mismos se extienden a lo largo de un determinado espacio de tiempo? Pero interesa en qué espacios de tiempo o se nos escapa o recordamos aquello que juzgan.

Dado que ni siquiera en las propias formas de los cuerpos, que son cosa de los ojos, podemos juzgar lo redondo o lo cuadrado o cualquier otro aspecto sólido y delimitado, ni en absoluto sentirlo, a no ser que giremos los ojos oblicuamente[80]; y cuando se mira una parte, si se escapa lo que se ha mirado en otra, se frustra por completo la intención del que juzga, puesto que incluso esto tiene lugar a base de alguna demora en el tiempo; ante esta variación es menester que la memoria se mantenga vigilante.

[2] Los «números del recuerdo», en realidad, es más evidente que, al presentarlos esta misma memoria, los juzgamos mediante estos «del juicio». Pues si los «de réplica» son juzgados en tanto en cuanto son presentados por ella, mucho más se encuentra que viven en la propia memoria éstos a los que, como guardados en depósito, después de prestar atención a otras cosas, volvemos por la llamada del recuerdo. En efecto, ¿qué otra cosa hacemos cuando nos volvemos a la llamada de la memoria, sino de algún modo buscar lo que hemos guardado en depósito?

Retorna, eso sí, al pensamiento con ocasión de otros similares un movimiento del alma no extinguido, y esto es lo que se dice recuerdo. Así ejecutamos «números» —sea en el solo pensamiento, sea en el movimiento de los miembros— que ya hemos ejecutado alguna vez. Y de ahí sabemos que éstos no han venido al pensamiento, sino que han vuelto, porque, como estaban confiados a la memoria, se repetían con dificultad y estábamos necesitados de alguna indicación previa para seguirlos; eliminada esta dificultad, cuando ellos mismos se ofrecen convenientemente a la voluntad, conforme a sus propios tiempos y orden, con una facilidad tal que los que quedaron grabados con más fuerza, incluso pensando nosotros en otras cosas, se ejecutan perfectamente como por propia iniciativa, sentimos que no son completamente nuevos.

Hay además otro factor a partir del cual aprecio que nosotros sentimos que un movimiento actual del espíritu ya existió alguna vez —lo cual es reconocer—: cuando los movimientos recientes de la actividad en la que estamos mientras recordamos, movimientos que de cierto son especialmente vivos, los comparamos con los «del recuerdo» ya más apagados, mediante una especie de luz interior. Y tal acto de conocimiento es el reconocimiento y la recordación.

Juzgados son, entonces, también por estos «del juicio» los «números del recuerdo», nunca solos, sino adjuntándoseles los activos[81] o los «de réplica», o unos y otros, que puedan sacarlos a la luz, por así decirlo, desde sus escondrijos y como revigorizados, porque ya estaban borrándose, los recuerdan de nuevo. De este modo, como los «de réplica» son juzgados en tanto en cuanto que la memoria los acerca al que juzga, pueden a su vez ser juzgados los «del recuerdo», que se hallan en la memoria, al mostrarlos los «de réplica»; de manera que la diferencia es ésta: que para que los «de réplica» sean juzgados, la memoria ofrece por así decirlo las huellas recientes de ellos en su huida; los «del recuerdo», en cambio, cuando al oírlos los juzgamos, las mismas huellas, por así decirlo, se revitalizan al paso de los «de réplica».

Por lo demás, de los «números del sonido», ¿qué necesidad hay de hablar, cuando, si se los oye, son juzgados entre los «de réplica»? Si, en cambio, suenan allí donde no se los oye, ¿quién va a dudar que no pueden ser juzgados por nosotros? Evidentemente, al igual que en los sonidos mediante el instrumento de los oídos, así en las danzas y en los demás movimientos visibles, en lo relativo a los «números» del tiempo, juzgamos con la

ayuda de la misma memoria, mediante esos mismos «números del juicio».

SEGUNDA PARTE

SOBRE LOS «NÚMEROS» ETERNOS, QUE PROCEDEN DE DIOS

Sección primera

Sobre los «números» eternos

Proposición primera

[23] Siendo así estas cosas, esforcémonos, si podemos, en ascender más allá de esos «números del juicio» y busquemos si hay algunos superiores. En éstos, en efecto, aunque en modo alguno veamos ya los espacios de los tiempos, no se aplican, sin embargo, sino para juzgar aquéllos que se producen en un espacio de tiempo; y ésos ni siquiera todos, sino los que pueden ser articulados de memoria. Salvo que acaso tengas algo que quieras decir en contra.

D. — Me inquieta muchísimo la fuerza y la potencia de esos «del juicio». Ellos, en efecto, me parece que son a los que van referidos los servicios de todos los sentidos. Así es que, si algo más sobresaliente puede encontrarse entre los «números», lo ignoro.

M. — Nada se pierde porque busquemos con más diligencia. O, en efecto, encontraremos unos superiores en el alma humana o confirmaremos que éstos son en ella los supremos, si, con todo, queda claro esto: que en ella no hay ningunos más sobresalientes. Una cosa, en efecto, es que no los haya; otra, que no se los pueda encontrar, bien por hombre alguno, bien por nosotros. Pero pienso yo que, cuando se canta aquel verso propuesto por nosotros, *Deus creator omnium*, nosotros no sólo lo oímos gracias a aquellos «números de réplica», sino que gracias a los «del recuerdo» lo reconocemos y gracias a los «de avance» lo pronunciamos y gracias a estos «del juicio» nos sentimos deleitados y gracias a no sé qué otros lo evaluamos; y sobre este deleite, que es como la sentencia de esos «del juicio», siguiendo a estos más ocultos damos otra sentencia más firme. ¿O a ti te parece uno y lo mismo ser deleitado por el sentido y evaluar con la razón?[82].

D. — Cosas diferentes son, lo confieso. Pero primero me inquieta el propio vocablo: ¿por qué no se llaman mejor «del juicio» aquéllos en los que se implica la razón, que aquéllos en los que el deleite? Después, temo que esa evaluación de la razón no sea otra cosa que una especie de juicio más escrupuloso de ellos sobre sí mismos, de forma que

no haya unos «números» en el deleite y otros en la razón, sino que, unos y los mismos, juzguen unas veces sobre éstos que se efectúan en el cuerpo, cuando, como más arriba quedó demostrado, los presenta la memoria, y otras veces, sobre ellos mismos a más distancia del cuerpo y con menos contaminación.

[24] *M.* — Por los vocablos ciertamente no te preocupes —la cosa está en nuestro poder[83]—; se imponen, en efecto, por convención[84] [*placito*], no por naturaleza. En cuanto, en cambio, a que estimas que son los mismos y no quieres aceptar estos dos tipos de «números», es esto, si no me engaño, lo que te arrastra: el que la misma alma ejecuta uno y otro. Pero es preciso que adviertas que, por un lado, en los «de avance» una misma alma mueve al cuerpo o se mueve según el cuerpo; y que, por otro lado, en los «de réplica» esta misma alma sale al paso de las «pasiones» de ese cuerpo; y en los «del recuerdo» ella en sí misma, mientras de algún modo se deshinchan, se halla como a merced del oleaje de los propios movimientos. Nosotros, entonces, al enumerar y caracterizar estos géneros, estamos intentando ver diferencias entre los movimientos y afecciones de una sola naturaleza[85], esto es, del alma.

Por eso —al igual que una cosa[86] es moverse según lo que padece el cuerpo[87], lo que tiene lugar al sentir; otra, moverse hacia el cuerpo, lo que tiene lugar al obrar; otra, retener lo que se ha realizado en el alma a partir de estos movimientos, lo que es recordar; de igual forma una cosa es asentir o disentir de esos movimientos, o cuando se despliegan de primeras, o cuando de nuevo son puestos en pie por el recuerdo, lo que tiene lugar en el deleite de la conveniencia [*convenientia*] y en el choque de la distorsión [*absurditas*] de tales movimientos y afecciones, y otra cosa es estimar si éstos deleitan de forma correcta o no, lo que tiene lugar al razonar— necesario es que confesemos que éstos son dos géneros, de igual forma que aquéllos son tres. Y, si correctamente nos ha parecido que, si el propio sentido del deleite no estuviera imbuido de ciertos «números», no habría podido en modo alguno asentir a los intervalos equiparables y rechazar los desordenados, correctamente también puede parecer que la razón, que se impone sobre este deleite, no puede en modo alguno juzgar acerca de los «números» que tiene debajo de sí sin unos «números» más vivaces.

Si estas cosas son verdaderas, queda claro que se han encontrado en el alma cinco géneros de «números»; a los que, cuando hayas añadido aquellos «del cuerpo»[88] que dimos en llamar «del sonido», llegarás a conocer seis géneros de «números», bien dispuestos y jerarquizados. Ya ahora, si te parece, aquéllos que se nos habían infiltrado para obtener la primacía, llámense «del sentido»[89], y el nombre de «del juicio», puesto que está más cargado de honores, recíbanlo los que se han revelado más sobresalientes; aunque también el nombre de los «del sonido» pensaría yo que se debe cambiar, ya que

si se llamaran «del cuerpo», designarán también más manifiestamente aquéllos que residen en la danza y demás movimientos visibles[90]. Si es que, con todo, apruebas las cosas que han quedado dichas.

D. — Las apruebo, sin reserva; en efecto, me parecen cosas tan verdaderas como manifiestas. También la corrección de estos vocablos la acepto de buen grado.

Proposición segunda

[25] *M.* — Vamos, ahora mira hacia la fuerza y el poder de la razón, en cuanto a partir de sus obras podemos mirar. Ella misma, en efecto, para decir principalmente lo que atañe al plan adoptado en esta obra[91], consideró primero qué es en sí la buena «modulación», y comprobó que ésta reside en una especie de movimiento libre[92] y vuelto hacia el fin de su propia belleza. Después vio que en los movimientos de los cuerpos una cosa es lo que admite variaciones en la brevedad y prolongación del tiempo, en cuanto que es más o menos duradero; otra, en la «percusión» de los espacios locales en función de ciertos grados de celeridad y lentitud; hecha tal división, (vio) que lo que reside en la duración del tiempo, a intervalos medidos y acomodados a la capacidad sensorial humana, produce de forma articulada «números» variados, y pasó revista a sus tipos y ordenación hasta los «módulos»[93] de los versos. Por último, prestó atención a cuál era la actuación del alma al regularlos[94], ejecutarlos, sentirlos, retenerlos, de lo cual es ella misma la cabeza; y todos estos «números» del alma los separó de los corporales; y reconoció que ella misma no hubiera podido ni observar todas estas cosas ni distinguirlas ni ciertamente numerarlas sin una especie de «números» propios; y a tales «números», en virtud de una especie de evaluación judicial, los antepuso a los restantes de inferior orden.

[26] Y ahora (la razón), con su propio deleite, en virtud del cual está pendiente de los valores de los tiempos y exhibe sus inclinaciones en la medición de tales «números», procede[95] así: ¿qué es lo que amamos en una realidad «numerosa» [*numerositas*] sensible? ¿Acaso otra cosa además de una cierta paridad y unos intervalos medidos en igualdad? ¿O aquel pie pirriquio, o bien espondeo, o bien anapesto, o bien dáctilo, o bien proceleumático, o bien dispondeo nos deleitarían de otro modo, si no correlacionaran una de sus partes con la otra según la «división igual»[96]? ¿Qué tienen, en realidad, de belleza el yambo, el troqueo, el tríbraco, salvo el hecho de que con su parte menor dividen su parte mayor equitativamente en otras dos de igual duración?[97]. Y ya luego a los pies de seis tiempos, ¿acaso de otro sitio les viene el que suenen con especial blandura y aire

festivo sino de que se parten según una y otra ley, a saber, o en dos partes iguales, que poseen tres tiempos cada una, o en una simple, de cualquier parte[98], y la otra doble, esto es, de manera que la mayor contenga dos veces a la menor y de este modo sea dividida por ella en partes iguales, a base de que ésta con sus dos tiempos mida y corte en dos y dos los cuatro tiempos?[99].

¿Y qué aquellos pies de cinco y siete tiempos? ¿Por qué parecen más aptos para el «habla suelta» que para los versos [100], sino porque su parte menor no divide a la mayor en partes iguales?[101]. Y estos mismos, sin embargo, ¿por qué son admitidos, en el rango propio de su género, a la condición temporal «numerosa» [*temporalis numerositas*], sino debido a que, de un lado, en los cinco tiempos la parte menor tiene dos partículas de tanta magnitud como las tres de la mayor[102]; y, de otro lado, en los siete la menor tiene tres de tanta magnitud como las cuatro de la mayor[103]?

Así, en la totalidad de los pies no existe ninguna parte mínima, marcada por la articulación de algún tipo de medida, con la que las restantes no consientan con toda la igualdad que pueden.

[27] Adelante. En la conjunción de pies, ya sea que esta conjunción avance en libre perpetuidad, como en los ritmos, ya sea que se le haga volver a partir de algún final concreto, como en los metros[104], ya sea, incluso, que esté distribuida en dos miembros congruentes entre sí según una cierta ley, como en los versos[105], ¿por qué otra cosa, a fin de cuentas, sino por la igualdad, un pie es amigo de otro pie? ¿De dónde que la sílaba central del moloso y de los jónicos, que es larga, puede quedar distribuida en dos momentos equivalentes no mediante un corte, sino mediante el mero gesto del que declama y marca con las palmas, de forma que el pie entero se ajuste también a unidades de tres tiempos, cuando se adjunta a los restantes que se dividen de ese mismo modo, sino porque predomina el derecho de igualdad, ya que, siendo ella misma de dos tiempos, es igual a sus costados que son de dos tiempos cada uno?[106]. ¿Por qué no se puede hacer lo mismo en el anfíbraco cuando se adjunta a los restantes de cuatro tiempos, sino porque allí no se encuentra una igualdad semejante, al ser doble lo de en medio y los costados, simples?[107].

¿Por qué en los intervalos de los silencios no se siente agredido el sentido por fraude alguno, sino porque a ese mismo derecho de igualdad se le paga lo que se le debe, aunque no en sonido, sí, en cambio, en espacio de tiempo? ¿Por qué al seguir un silencio incluso una sílaba breve se toma por larga —no según un juicio establecido[108] [*instituto examine*], mas según el propio juicio natural que preside los oídos—, sino porque en un espacio de tiempo más largo está prohibido por aquella misma ley de la igualdad comprimir a estrecheces un sonido? Así es que prolongar una sílaba más allá de dos

tiempos, de modo que también se llene con sonido lo que se puede llenar con un silencio, lo admite la naturaleza del oír y del cantar; que, en cambio, una sílaba ocupe menos de dos tiempos, mientras queda espacio para gestos en silencio, es una especie de fraude a la igualdad, porque en menos que en dos no puede existir la igualdad[109].

Ya, de suyo, en la propia igualdad de los miembros, en virtud de la cual se presentan en forma diversa aquellos «rodeos»[110] que los griegos llaman períodos [*periódous*], y se configuran los versos, ¿de qué modo se vuelve más veladamente a la misma igualdad, de forma que en el «rodeo» el miembro más breve convenga con el mayor en igualdad de pies al batir las palmas y en el verso, mediante una consideración más recóndita de los «números», los miembros que se uncen desiguales se encuentre que poseen la fuerza de la igualdad?[111].

[28] Busca, por tanto, la razón, y al deleite carnal del alma, que reivindicaba para sí el papel de juez, le pregunta, puesto que a ella la acaricia la igualdad en los «números» de los espacios temporales, si acaso dos sílabas breves, cualesquiera que haya oído, son verdaderamente iguales o si puede suceder que una de ellas sea emitida más prolongadamente, no hasta la medida de una sílaba larga, sino lo que se quiera por debajo, con tal que, sin embargo, exceda a su socia. ¿Acaso se puede negar que puede suceder, cuando ese deleite no siente tales cosas y goza con las desiguales como si fueran iguales? ¿Qué más torpe que este extravío y desigualdad? Con lo cual quedamos advertidos para que apartemos nuestro gozo de las cosas que imitan la igualdad; y no podemos comprobar si la cumplen, antes al contrario, quizás comprobamos que no la cumplen; y, aun así, en cuanto que la imitan, no podemos negar que en su género y en su rango son hermosas.

Conclusión primera

[**11**. 29] No miremos mal, por tanto, las cosas inferiores a lo que nosotros somos; y a nosotros mismos con el apoyo de Dios y Señor nuestro ordenémonos[112] entre aquellas cosas que están por debajo de nosotros y aquellas que están por encima de nosotros, de tal modo que no experimentemos el choque de las inferiores y, en cambio, nos deleitemos con sólo las superiores[113]. El deleite, en efecto, es como el peso del alma. El deleite, entonces, ordena[114] el alma. *Donde, en efecto, esté tu tesoro, allí estará también tu corazón*[115]. Donde el deleite, allí el tesoro; y, a su vez, donde el corazón, allí la dicha o la desgracia.

¿Cuáles son, verdaderamente, las cosas superiores sino aquéllas en las que permanece la igualdad suprema, inquebrantada, inmutable, eterna? Donde no hay tiempo

ninguno, porque no hay mutabilidad ninguna; y de donde los tiempos se fabrican y se ordenan y se someten a medida imitando la eternidad, mientras la rotación del cielo vuelve al mismo punto y llama de vuelta al mismo punto a los cuerpos celestes; y en los días y meses y años y lustros y demás ciclos de los astros obedece a las leyes de la igualdad y de la unidad y de la ordenación. Así, sometidas a las celestes, las cosas terrenales asocian los ciclos de sus tiempos con su «numerosa» sucesión al, por así decirlo, canto del universo [*universitas*][116].

Excurso

[30] Entre estas cosas muchas nos parecen desordenadas y trastornadas, porque estamos cosidos a su ordenamiento según nuestros méritos[117], sin saber qué hermosura lleva a cabo la divina providencia en lo que a nosotros respecta. Porque si alguien, verbigracia, fuera colocado como una estatua en ún único ángulo de una mansión muy amplia y muy hermosa, no podría sentir la hermosura de aquella fábrica[118] de la que también él mismo va a ser una parte. Y el orden del total del ejército un soldado en la formación no es capaz de contemplarlo. Y en cualquier poema, si las sílabas vivieran y sintieran sólo en el espacio en que suenan, de ningún modo les produciría placer aquella condición «numerosa» [*numerositas*] y aquella hermosura del entramado de la obra, que en su totalidad no podrían llegar a ver y aprobar, aun cuando a base del paso de ellas mismas una a una hubiese sido fabricada y acabada.

Así, Dios al hombre pecador dispuso[119] como torpe, no torpemente. Torpe, en efecto, se hizo por su voluntad, perdiendo el universo [*universum*][120] que cuando obedecía los preceptos de Dios poseía, y en el orden fue puesto[121] en una parte, de modo que el que no quiso actuar según la ley sea objeto de actuación de la ley. Ahora bien, cuanto según ley se actúa, ciertamente con justicia se actúa; y cuanto con justicia, ciertamente no con torpeza, porque incluso en nuestras malas obras las obras de Dios son buenas. El hombre, en efecto, en cuanto es hombre, es algo bueno; el adulterio, en realidad, en cuanto es adulterio, es una obra mala; de ordinario, sin embargo, de un adulterio nace un hombre; a saber, de una obra mala del hombre, una obra buena de Dios.

[31] Por lo cual, para reconducirnos a la propuesta por la que estas cosas han sido dichas, estos «números» de la razón sobresalen en belleza; si fuéramos desconectados de ellos por completo al inclinarnos hacia el cuerpo, los «números de avance» no regularían a los «del sentido»; los cuales, a su vez, moviendo los cuerpos dan lugar a las bellezas sensibles de los tiempos; y así, saliendo al paso de los «que suenan» se fabrican también

los «números de réplica»; impulsos todos suyos que, recogiéndolos una misma alma, los multiplica, por así decirlo, en sí misma y los hace «del recuerdo»; capacidad esta suya a la que se le dice memoria, una gran ayuda, por cierto, en las más que laboriosas actividades de esta vida.

[32] Todas las cosas, por tanto, que esta memoria retiene de los movimientos del espíritu, que se van produciendo frente a las pasiones del cuerpo, se llaman en griego «fantasías» [*phantasíai*]; y no encuentro qué preferiría llamarlas en latín[122]. Tenerlas por cosas conocidas y por cosas ciertas es propio de un acto de opinión establecido en la misma entrada del extravío. Mas cuando estos movimientos se lanzan corriendo unos contra otros y, por así decirlo, con los soplos de la tensión, contrarios y en lucha, alzan sus olas, hacen nacer unos movimientos a partir de otros; no ya esos que se retienen grabados desde los sentidos a partir de los embates de las «pasiones» del cuerpo, pero similares, como imágenes de imágenes, a las cuales pareció bien decir «fantasmas» [*phantásmata*].

De una manera, en efecto, pienso en mi padre, al que a menudo vi; de otra, en el abuelo al que nunca vi. De estas cosas, lo primero es una «fantasía»[123]; lo segundo, un «fantasma»[124]. Aquello lo encuentro en la memoria; esto, en ese movimiento del espíritu que surgió a partir de aquéllos que tiene la memoria.

Ahora bien, de qué modo se originan estas cosas, es difícil tanto hallarlo como explicarlo. Estimo, sin embargo, que si nunca hubiera visto cuerpos humanos, de ningún modo podría darles figura[125] con apariencia visible a fuerza de pensar. Ahora bien, lo que hago a partir de lo que he visto, lo hago por la memoria; y, sin embargo, una cosa es encontrar en la memoria una «fantasía» y otra, hacer a partir de la memoria un «fantasma». Todas estas cosas puede la fuerza del alma. Pero, de hecho, tener por cosas conocidas también los «fantasmas» es sumo extravío. Aunque haya en uno y otro género cosas que sin estridencia podemos decir que sabemos, esto es, que hemos sentido tales cosas o que imaginamos tales cosas. Al fin y al cabo, que yo he tenido un padre y un abuelo puedo decirlo sin temeridad; ahora bien, que ellos en sí son los que mi espíritu retiene como «fantasías» o como «fantasmas» lo diría con la razón perdida por completo. Sigue, sin embargo, más de uno a sus propios «fantasmas» tan precipitado, que no hay ninguna otra materia de todas sus falsas opiniones. Por eso, pongamos especial resistencia a estas cosas y no acomodemos a ellas la mente hasta el punto de que, mientras está en ellas el pensamiento, creamos estar discerniéndolas con la inteligencia[126].

Conclusión segunda

[33] ¿Por qué, entonces, si los «números» de este tipo, que se producen en el alma entregada a cosas temporales, tienen la belleza propia de su género aunque la actualicen de forma transitoria[127], va a mirar la divina providencia con malos ojos a esta belleza que toma forma a base de nuestra penal mortalidad[128]? Mortalidad que según la justísima ley de Dios tenemos merecida; mortalidad, sin embargo, en la que no nos abandonó hasta el punto de que no seamos capaces de correr para atrás y ser reclamados, al tendernos la mano su misericordia, desde el deleite de los sentidos carnales. Tal deleite, en efecto, clava vehementemente en la memoria lo que arrastra de los resbaladizos[129] sentidos. Y esta familiaridad del alma con la carne establecida por su afección carnal, en las Escrituras divinas se denomina «carne». Ésta lucha en contra de la mente, cuando ya se puede decir aquello del apóstol: *Con la mente soy siervo de la ley de Dios; con la carne, en cambio, de la ley del pecado*[130].

Pero, con la mente suspendida hacia las cosas del espíritu y allí clavada y asentada, incluso el empuje de esa familiaridad se quebranta y, poco a poco reprimido, se va extinguiendo. Mayor era, en efecto, cuando lo seguíamos; no es, sin embargo, completamente nulo, mas ciertamente menor, cuando lo refrenamos; y así, a base de decididos pasos atrás alejándonos de todo movimiento lascivo, que es donde reside el eclipse de la esencia del alma, restablecido el deleite por los «números» de la razón, toda nuestra vida se vuelve[131] [*convertitur*] hacia Dios, dando al cuerpo los «números» de la salud, sin recibir de allí la alegría. Es lo que acontecerá con la destrucción del hombre exterior y con su transformación en algo mejor.

Sección segunda

De Dios proceden los «números» eternos

Argumento

[34] Recibe, no obstante, la memoria no sólo los movimientos carnales del espíritu, «números» de los que más arriba ya hemos hablado, sino también los espirituales, de los que brevemente voy a hablar; cuanto, en efecto, más simples son, tanto menos palabras requieren, pero una mente lo más serena posible. La igualdad aquella que no encontrábamos precisa y permanente en los «números» sensibles, pero que, sin embargo, reconocíamos ensombrecida y pasajera, en ningún sitio ciertamente trataría de alcanzarla el espíritu si no hubiese sido conocida en alguna parte. Pero este «en alguna parte» no está en los espacios de los lugares ni de los tiempos, pues aquéllos se hinchan y

éstos pasan. ¿Dónde estimas, entonces? Responde, te lo pido, si puedes. No piensas, en efecto, que en las formas de los cuerpos, a las que nunca, tras un lúcido examen, te atreverás a llamar iguales; o en los intervalos de los tiempos, en los que de manera semejante ignoramos si algo es un poco más prolongado o más acortado de lo preciso, porque escapa al sentido. Aquella igualdad, en efecto, pregunto dónde estimas que está, que al contemplarla deseamos que sean iguales ciertos cuerpos o movimientos de cuerpos y al considerarlos con mayor diligencia no osamos fiamos de ellos.

D. — Pienso que en un lugar que es más excelso que los cuerpos; pero no sé si en la propia alma o incluso por encima del alma.

[35] *M*. — Preguntemos, entonces, así: esa arte rítmica o métrica que usan los que hacen versos, ¿piensas que la tienen algunos «números» de acuerdo con los cuales se fabrica el verso?

D. — No otra cosa puedo apreciar.

M. — Sean los que sean esos «números», ¿te parece que pasan con los versos o que permanecen?

D. — Que permanecen, desde luego.

M. — ¿Se debe, por tanto, consentir en que a partir de algunos «números» que permanecen se fabrican algunos «números» que pasan?

D. — Me obliga la razón a consentir.

M. — ¿Y qué? Esta arte, ¿acaso piensas que es otra cosa que una especie de afección del alma del artífice?[132].

D. — Así lo creo.

M. — ¿Crees que tal afección se halla también en aquel que es imperito en esta arte?

D. — De ningún modo.

M. — ¿Y qué, en uno que la ha olvidado?

D. — Ni siquiera en ése, puesto que también él es imperito, aunque fue perito alguna vez.

M. — ¿Y qué? Si alguien mediante preguntas se la recordara, ¿piensas que aquellos «números» retornan a él justo a partir de quien le hace preguntas, o bien que él se mueve por dentro en su propia mente hacia un punto desde el que se le restituya lo que había perdido?

D. — Dentro de sí mismo pienso que hace esto.

M. — ¿Acaso también qué sílaba se acorta o cuál se prolonga, si por completo se le ha ido de la cabeza, estimas que se le hace ver a base de preguntas, cuando, en virtud de la ancestral convención[133] [*placitum*] de unos hombres y de la costumbre, a unas sílabas se les dio menor duración [*mora*] y a otras mayor? Pues, ciertamente, si por naturaleza o por la disciplina[134] esto fuera fijo y estable, los hombres doctos de tiempo más reciente

no hubieran prolongado algunas que acortaron los antiguos, ni hubieran acortado las que éstos prolongaron.

D. — Pienso que también esto es posible, puesto que cualquier cosa que se vaya de la cabeza, puede, gracias a una pregunta que ayude a recordar, volver a la memoria.

M. — Cosa admirable, si opinas que tú, al preguntarte cualquiera, puedes recordar qué cenaste hace un año.

D. — Confieso que no puedo, y ya no estimo que aquél, mediante preguntas, pueda ser advertido sobre unas sílabas cuyos espacios olvidó por completo.

M. — ¿Por qué así, sino porque en este nombre que se dice *Italia*, la primera sílaba, por voluntad de ciertos hombres se acortaba y ahora por voluntad de otros se prolonga?[135]. Que, en cambio, uno y dos no sean tres y que dos no responda a uno en el doble, ninguno de los muertos pudo hacerlo, ninguno de los vivos puede, ninguno de los de después podrá.

D. — Nada más manifiesto.

M. — ¿Y qué, entonces, si, de este mismo modo que sobre el uno y el dos hemos indagado abiertamente por completo, sobre todas las demás cosas pertinentes a aquellos «números» fuera también interrogado aquél que es imperito no por haber olvidado sino porque nunca aprendió? ¿Verdad que crees que él de forma semejante puede conocer esta arte, excepción hecha de las sílabas?[136].

D. — ¿Quién lo dudaría?

M. — ¿Hacia dónde, por tanto, piensas que tiene que moverse también éste, para que en su mente queden impresos estos «números» y produzcan aquella afección a la que se le dice arte? ¿O a éste al menos se los dará el que pregunta?

D. — Incluso éste pienso que actúa en sí mismo de tal manera que las cosas sobre las que es interrogado entienda que son verdaderas y responda.

[36] *M*. — Vamos, ahora dime si estos «números» sobre los que así se investiga te parece que son mudables.

D. — De ningún modo.

M. — Luego no niegas que son eternos.

D. — Al contrario, lo confieso.

M. — ¿Y qué? ¿Va a mantenerse ahora solapado aquel miedo de que en ellos nos pase desapercibida alguna desigualdad?

D. — Nada en absoluto me tiene a mí más libre de cuidado que la igualdad de ésos.

M. —¿De dónde, en consecuencia, hay que creer que se atribuye al alma lo que es eterno e inmutable, sino de parte de Dios, el único eterno e inmutable?

D. — No veo qué otra cosa procedería creerse.

M. — ¿Y qué, a fin de cuentas? ¿Verdad que es evidente que quien, al preguntarle

otro, se mueve en su interior hacia Dios para comprender la verdad inmutable, si no retiene en la memoria ese mismo movimiento suyo, no puede ser reclamado a contemplar aquella verdad sin que nadie desde fuera lo amoneste?

D. — Es evidente.

Proposición primera

[**5**. 37] *M*. — Pregunto, entonces, a dónde se desvía éste de la contemplación de cosas de tal tipo, de modo que sea necesario que la memoria lo reclame hacia ella. O, ¿acaso hay que pensar que el espíritu, en tensión hacia alguna otra cosa[137], está necesitado de tal retorno?

D. — Así lo estimo.

M. — Veamos, si te parece, también qué cosa tan importante es aquélla hacia la que puede estar en tensión como para apartarse de la contemplación de la igualdad inmutable y suprema; pues no veo más de tres tipos: el alma, en efecto, cuando de aquí se aparta, o se encamina hacia alguna otra cosa equiparable y de similar entidad, o hacia algo superior, o hacia algo inferior.

D. — Sobre las otras dos hay que preguntar, pues no veo qué hay superior a la igualdad eterna.

M. — ¿Y ves aquello, insisto, de qué cosa puede ser equiparable a ella, que, sin embargo, sea otra cosa?

D. — Ni eso siquiera veo.

M. — Queda, entonces, que preguntemos qué hay inferior. Mas, ¿verdad que primero te sale al paso la propia alma, que ciertamente confiesa que existe aquella igualdad inmutable, pero reconoce que ella misma se muta precisamente por aquello de que unas veces mira hacia ella y otras veces hacia otra cosa; y de este modo, yendo en pos de una cosa y de otra, opera la variación del tiempo, que no existe en lo eterno e inmutable?

D. — Doy mi asentimiento.

M. — Así, pues, esta afección del alma, o movimiento, por el que comprende las cosas eternas y que las temporales son inferiores a éstas, incluso dentro de ella misma, y por el que sabe que se deben buscar estas cosas que son superiores antes que aquéllas que son inferiores, ¿no te parece a ti que es la prudencia?[138].

D. — No otra cosa me parece.

[38] *M*. — ¿Y qué te parece esto? ¿Piensas acaso que se debe tomar menos en consideración el que aún no está en ella el adherirse a las cosas eternas, al tiempo que ya

está en ella el saber que se debe adherir a ellas?

D. — Antes al contrario, pido que por encima de todo lo tomemos en consideración y deseo saber de dónde arranca el que eso suceda.

M. — Fácilmente lo verás, si llegares a darte cuenta de a qué cosas solemos dirigir, sobre todo, nuestro ánimo y mostrarles gran cuidado; pues opino que son las que amamos mucho, ¿o tú opinas que otras?

D. — Ningunas otras, es cierto.

M. — Di, te ruego, ¿podemos acaso amar otras cosas que las hermosas? Pues, aunque algunos, a los que vulgarmente los griegos llaman *saprophílous*[139], parecen amar las deformes, importa, sin embargo, cuánto menos hermosas son que aquéllas que gustan a los más. Pues es manifiesto que nadie ama aquellas cosas con cuya fealdad se siente golpeado su sentido.

D. — Así es, como dices.

M. — Así, pues, estas cosas hermosas agradan por su «número», en el que ya mostramos que se busca la igualdad. En efecto, esto no se encuentra sólo en aquella belleza que atañe a los oídos y que reside en el movimiento de los cuerpos, sino también en las mismas formas visibles, en las que ya más habitualmente se habla de belleza. ¿O crees que es otra cosa que una igualdad «numerosa» el que de igual a igual unos miembros se respondan en pareja y, por su parte, los que son uno solo ocupen el lugar intermedio, de modo que con respecto a ellos se guarden intervalos iguales desde una y otra parte?[140].

D. — No pienso de otro modo.

M. — ¿Y qué? En el caso de la propia luz visible, que posee el principado de todos los colores —pues también el color nos deleita en las formas de los cuerpos— ¿qué otra cosa buscamos, entonces, en la luz y los colores sino lo que se acomoda a nuestros ojos? En efecto, de un resplandor excesivo nos apartamos y las cosas demasiado oscuras no queremos mirarlas, al igual que también en los sonidos tanto huimos con horror de los que suenan demasiado, como no amamos los que son una especie de susurro. Cosa que no reside en los intervalos de los tiempos, sino en el propio sonido, que es como la luz de tales «números», al que se contrapone el silencio tal como a los colores las tinieblas.

En estas cosas, por tanto, cuando tendemos hacia las convenientes, a la medida de nuestra naturaleza, y rechazamos las inconvenientes, que, sin embargo, sentimos que convienen con otros animales, ¿verdad que con ellas también nos alegramos en virtud de una especie de ley de la igualdad, al reconocer que según unos «modos» especialmente ocultos lo igual se ha asignado a lo igual? Esto se puede observar en los olores y los sabores y en el sentido del tacto, cosas a las que es largo pasar revista más a fondo, pero más que fácil explorarlas: nada, en efecto, hay en estas cosas sensibles que no nos agrade en función de la igualdad y la semejanza. Y donde igualdad o semejanza, allí condición

«numerosa» [*numerositas*]. Nada hay, en efecto, tan igual o semejante como uno y uno. Si no tienes algo contra esto.

D. — Asiento por completo.

[39] *M.* — ¿Y qué? Aquel planteamiento de más arriba, ¿verdad que nos persuadió de que el alma ejecuta tales cosas en los cuerpos y de que no las padece a partir de los cuerpos?

D. — Nos persuadió, es verdad.

M. — El amor, en consecuencia, por actuar en respuesta a las pasiones de su propio cuerpo que desde abajo acosan al alma la aparta de la contemplación de las cosas eternas, al llamar a otro lado su atención el interés por el placer sensible; y esto lo ejecuta mediante los «números de réplica». La aparta también el amor por obrar sobre los cuerpos y la deja inquieta; y esto lo ejecuta mediante los «números de avance». La apartan las «fantasías» y los «fantasmas»; y estas cosas las ejecuta mediante los «números del recuerdo». La aparta, por último, el amor por el más que vano razonar de tales cosas; y esto lo ejecuta mediante los «números del sentido», en los que residen como una especie de reglas que se gozan en la imitación del arte; de éstos nace la «curiosidad», por su propio nombre de «cura», enemiga de la seguridad[141] y, por su vanidad[142], incapaz de alcanzar la verdad[143].

Proposición segunda

[40] En cambio, el connatural [*generalis*[144]] amor por la acción, que aparta de la verdad, progresa a partir de la soberbia, vicio por el que el alma prefirió imitar a Dios antes que servir a Dios[145]. Con razón así está escrito en los Santos Libros: *El inicio de la soberbia del hombre, apostatar de Dios*; y *El inicio de todo pecado, la soberbia*[146]. No pudo, en cambio, demostrarse qué es la soberbia mejor que en lo que allí está dicho: *¿De qué se ensoberbece la tierra y la ceniza, cuando en su propia vida echó fuera lo que le es más íntimo?*[147]. Como, en efecto, el alma por sí misma nada es —pues de otra manera no sería mudable y no padecería merma de su esencia— como, entonces, ella misma por sí nada es y cuanto ser tiene ella es de parte de Dios, manteniéndose en su puesto, de la presencia de Dios mismo recibe vida en su mente y en su conciencia. Y así este bien lo tiene como el más íntimo. Por ello, hincharse de soberbia, esto para ella es avanzar hacia lo más exterior y, por así decirlo, quedarse vacía, lo cual es ser menos y menos cada vez. Avanzar, a su vez, hacia lo más exterior, ¿qué otra cosa es sino echar fuera lo más íntimo, esto es, poner a Dios lejos de sí misma, no en el espacio de los lugares sino en el afecto de la mente?[148].

[41] Este apetito[149] del alma, a su vez, es tener debajo de sí misma otras almas, no de animales, cosa que tiene concedida por derecho divino, sino racionales, esto es, sus más cercanas y sus socias y consortes bajo la misma ley. Sobre éstas, pues, apetece operar el alma soberbia y esta acción le parece tanto más sobresaliente que aquélla que ejerce sobre los cuerpos, cuanto que toda alma es mejor que todo cuerpo.

Pero operar sobre almas racionales, no a través del cuerpo, sino por sí mismo solo Dios lo puede. Dada, sin embargo, nuestra condición de pecadores, sucede que se les permite a las almas algún tipo de actuación sobre las almas, moviéndolas a base de señales [*significando*[150]] a través de los respectivos cuerpos, mediante signos bien naturales, como es el rostro, bien convenidos[151], como son las palabras. Pues tanto los que ordenan como los que persuaden actúan a base de signos y de cualquier otra cosa, si es que la hay, además de la orden o la persuasión, con la que las almas ejercen alguna actuación sobre las almas o con las almas. En justicia, a su vez, se sigue que las que desearon por soberbia descollar por encima de las demás, ni siquiera sobre sus propias funciones y cuerpos ejercen el mando sin dificultad y sin dolores, en parte atontadas en sí mismas, en parte aplastadas por el peso de los miembros mortales. Y, por tanto, con estos «números» y movimientos con los que las almas actúan frente a las almas, en la apetencia de los honores y alabanzas se desvían de la contemplación de aquella pura y neta verdad. Solo Dios, en efecto, honra, haciéndola feliz, al alma que a escondidas vive ante él justa y piadosamente.

[42] Por tanto, los movimientos que despliega el alma, tratándose de las almas que le están adheridas y sometidas, son semejantes a aquéllos «de avance»; actúa, en efecto, como si se tratara de su propio cuerpo. En cambio, aquellos movimientos que despliega cuando ansía agregarse algunas o someterlas se cuentan en el número de los «de réplica»; actúa, en efecto, como en los sentidos, maquinando que llegue a hacerse uno consigo misma lo que, por así decirlo, le llega desde fuera, y que lo que no puede (asimilar) sea repelido. Y estos movimientos, unos y otros, la memoria los recoge y los hace «del recuerdo», levantándose de modo similar en el más turbulento oleaje en las «fantasías» y «fantasmas» de acciones tales. Y no faltan aquella especie de «números» sopesadores [*examinatores*[152]], que sientan qué se mueve en tales actos mesurada o desmesuradamente, a los que no debe pesar llamar asimismo «del sentido», puesto que son sensibles los signos con los que de esta manera actúan las almas frente a las almas.

Enredada el alma en estas tensiones, tantas y tan grandes, ¿qué hay de extraño si se ve desviada de la contemplación de la verdad? Y en la medida, ciertamente, en que respira libre de ellas, la ve; pero, como aún no las ha vencido del todo, no se le permite permanecer en ella. De lo cual resulta que el alma no puede tener a la vez el conocer en cuáles debe detenerse y el poder detenerse. Mas, ¿es que tú tienes por fortuna algo

contra estas cosas?

D. — Nada hay que yo me atreva a decir en contra.

Proposición tercera

[43] *M*.—¿Qué queda, entonces? ¿No será, puesto que, en tanto en cuanto hemos podido, hemos considerado el inquinamento y agravamiento del alma[153], que veamos qué actuación se le ordena por parte de Dios en virtud de la cual, una vez purgada y exonerada, vuelva a volar hacia la quietud y entre en el gozo de su Señor?[154].

D. — Hágase así.

M. — ¿Qué piensas que a partir de aquí debo yo decir por más tiempo, cuando las divinas Escrituras con tantos volúmenes y dotadas de tan gran autoridad[155] y santidad, no llevan a cabo con nosotros otra cosa sino que amemos a Dios y Señor nuestro con todo el corazón y con toda el alma y con toda la mente, y que amemos a nuestro prójimo como a nosotros mismos?[156] Hacia este fin, por tanto, si reconducimos todos aquellos movimientos de la acción humana y todos los «números», sin duda quedaremos purificados. ¿O estimas otra cosa?

D. — Ninguna otra, por supuesto. Pero cuanto breve es esto de oír, tanto difícil y arduo de hacer.

[44] *M*. — ¿Qué es lo fácil, entonces? ¿Acaso amar los colores y las voces y las rosas y los pasteles y los cuerpos suavemente blandos? ¿Le es fácil al alma amar estas cosas, en las que no apetece nada sino la igualdad y la semejanza y, al considerarlas con un poco más de diligencia, apenas reconoce una remota sombra y rastro de ello? ¿Y le es difícil amar a Dios, en el que cuando piensa, en la medida en que puede, aún maltrecha y sórdida, no llega a sospechar en él nada desigual, nada no semejante a sí mismo, nada dislocado en cuanto a los lugares, nada variado en cuanto al tiempo? ¿Acaso deleita levantar moles de edificios y extenderse en obras de ese tipo en las que, si no complacen los «números» —no encuentro, en efecto, ninguna otra cosa—, a qué se le dice en ellas igual o semejante de lo que no pueda reírse un estudio racional[157]? Y si esto es así, ¿por qué desde aquél, el más auténtico bastión de la igualdad, cae resbalando hasta estas cosas y con sus propias ruinas levanta ingenios terrenales?

No fue esto lo prometido por aquél que no sabe engañar: *«Mi yugo, en efecto* —dijo — *es suave»*[158]. Más trabajoso es el amor a este mundo; lo que, en efecto, el alma busca en él, a saber, la consistencia y la eternidad, no lo encuentra, toda vez que la belleza de aquí abajo se cumple en el paso de las cosas, y lo que en ella imita a la consistencia, viene transferido desde la altura suprema de Dios a través del alma[159], toda vez que

antes es la belleza mudable únicamente en el tiempo que la que lo es en el tiempo y los lugares[160]. Así que, tal y como por parte de Dios se ordenó a las almas qué deben amar, de la misma forma a través del apóstol Juan, qué no deben amar. *«No améis* —dijo— *el mundo, porque todo lo que hay en el mundo es concupiscencia de la carne y concupiscencia de los ojos y enredos del siglo»*[161].

[45] Pero, ¿qué clase de hombre te parece el que todos aquellos «números» que son relativos al cuerpo y en respuesta a las «pasiones» del cuerpo y los que a partir de éstos se hallan contenidos en la memoria, los orienta no al placer carnal, sino exclusivamente a la salud del cuerpo, y todos aquellos que se operan en tomo a las almas vinculadas a él o bien los que se despliegan para vincularlas, incluso los que de éstos se quedan adheridos a la memoria, los reconduce no a un soberbio afán de sobresalir, sino a la utilidad de las propias almas; e incluso los que en uno y otro tipo ocupan la presidencia en el sentido, como reguladores[162] y exploradores de los demás que van pasando, los usa no para una curiosidad[163] superflua y malsana, sino para la necesaria aprobación o desaprobación? ¿Verdad que no sólo ejecuta todos estos «números», sino que no se ve envuelto en ninguno de sus lazos? Puesto que no sólo elige la salud del cuerpo, para no verse con los pies atados, sino que todas esas acciones las reorienta a la utilidad del prójimo, a quien en virtud del vínculo natural del derecho común tiene el mandato de amar como a sí mismo.

D. — Un hombre grande y en verdad el más humano estás proclamando.

[46] *M*. — No ensucian, pues, el alma los «números» que son inferiores a la razón y que en su género son hermosos, sino el amor de la belleza inferior; alma que, al amar en dicha (belleza) no sólo la igualdad —sobre la que para el trabajo que tenemos entre manos ya se ha dicho bastante—, sino incluso el orden[164] [*ordo*], perdió ella misma su propio orden; y, sin embargo, no se salió fuera del orden de las cosas, toda vez que está allí y está así, donde el estar y el cómo estar así se halla perfectamente ordenado. Una cosa es, en efecto, mantener el orden; otra, ser mantenido en orden. Mantiene el orden al amar por sí misma, toda entera, lo que está por encima de ella, esto es, a Dios; a sus almas compañeras, en cambio, como a sí misma; en virtud precisamente de este amor adorna[165] ella las cosas inferiores y las cosas inferiores no la ensucian.

Lo que, en cambio, la ensucia no es malo, puesto que también el cuerpo es criatura de Dios y está dotado de una apostura propia, aunque la más baja; eso sí, ante la dignidad del alma se ve despreciado; tal como la dignidad del oro empieza a ensuciarse al entremezclarse con la plata, incluso con la más purificada. Por lo tanto, sean los que sean los «números» que se han hecho también en torno a nuestra penal mortalidad[166], no se los expropiemos a la acción constructora de la divina providencia, cuando en su género

son hermosos; y tampoco los amemos como si apurando el disfrute de tales cosas se nos fuera a hacer felices. De ellos, en efecto, puesto que son temporales, nos veremos liberados como de una tabla en medio de las olas, no rechazándolos como gravosos ni abrazándolos como fundamentados, sino utilizándolos bien.

A partir, en cambio, de un amor al prójimo tan grande como se prescribe, contemos nosotros con un escalón más que seguro para adherimos a Dios y no sólo ser mantenidos en su ordenación, sino incluso mantener nosotros nuestro orden inquebrantado y bien definido.

[47] O, ¿acaso no ama el orden el alma cuando incluso aquellos «números del sentido» lo atestiguan? ¿De dónde, entonces, el primer pie es el pirriquio; el segundo, el yambo; el tercero, el troqueo y luego los demás? Pero con todo derecho dirías que en esto el alma ha seguido más bien a la razón, no al sentido. ¿Y qué, entonces? ¿No hay que asignar a los «números del sentido» el hecho de que, aun cuando tanto de tiempo ocupen, verbigracia, ocho sílabas largas cuanto dieciséis breves, en ese mismo espacio, sin embargo, las breves esperan más bien ser mezcladas con largas? Una sensación sobre la que, cuando la razón hace su juicio y es informada de que los pies proceleumáticos son iguales a los pies espondeos, ninguna otra cosa encuentra que vale aquí más que el poder de la ordenación, porque las sílabas largas son largas en comparación con las breves, y las breves, a su vez, no son breves sino en comparación con las largas. Y por eso, un verso yámbico, aun declamado alargándolo cuanto se quiera, en no perdiéndose la regla del simple y el doble, no pierde tampoco su nombre[167]. En cambio, el verso que consta de pies pirriquios, si se le va añadiendo paulatinamente tiempo [*mora*] en la declamación, se convierte de pronto en espondaico, si te atienes no a la gramática, sino a la música[168]. Por contra, de suyo, si fuera uno dactílico o anapéstico, puesto que las largas se perciben por comparación con las breves entremezcladas, aun cuando se pronuncie con cualquier demora, conserva su propio nombre.

¿Por qué las adiciones de semipiés no deben observarse en la cabeza[169] bajo la misma ley que en el final, ni se deben aplicar todas aunque se ajusten[170] al mismo batir de palmas? ¿Por qué de vez en cuando en el final una «bajada» de dos breves mejor que una de una larga?[171]. ¿Verdad que es el propio sentido el que las regula? Y en todo esto lo que queda al descubierto no es el «número» de la igualdad, al que nada se le pierde, ya sea esto ya sea aquello, sino el vínculo del orden.

Largo es recorrer hasta el final todo lo demás relativo a esta misma fuerza[172] en los «números» de los tiempos[173]. Pero, efectivamente, también las formas visibles el propio sentido las rechaza, bien por inclinadas al contrario de lo que procede, bien por estar cabeza abajo y cosas así, en las que no se desaprueba la desigualdad, pues se mantiene la

paridad de las partes, sino el desbarajuste. Finalmente, en todos nuestros sentidos y operaciones, cuando la mayor parte de las cosas insólitas y por ello desagradables las conciliamos, por así decirlo, gradualmente con nuestro apetito y las aceptamos al principio con tolerancia, después de buena gana, ¿verdad que entrelazamos el deleite con el orden y, si las cosas anteriores no están tramadas en concordia con las de en medio y las de en medio con las postremas, nos apartamos horrorizados?

[48] Por ello no coloquemos nuestros gozos ni en el placer carnal, ni en los honores y alabanzas de los hombres, ni en la exploración de las cosas que desde fuera llegan a alcanzar al cuerpo, teniendo como tenemos a Dios en lo más dentro, donde todo lo que amamos es seguro e inmutable. Así resulta no sólo que, cuando están presentes estas cosas temporales, no nos vemos envueltos en ellas, sino también que sin sensación de dolor esas cosas que son de fuera del cuerpo nos pueden ser quitadas; incluso el propio cuerpo nos puede ser quitado o sin ninguna o sin grave sensación de dolor y devuelto a su naturaleza por la muerte para ser configurado de nuevo [*reformandum*][174]. La tensión[175], en efecto, del alma hacia la parte del tiempo[176] arrastra consigo desasosegados quehaceres; y también, con desprecio de la ley universal[177], el amor por cualquier obra particular, obra que en sí, no obstante, no puede ser enajenada del universo[178] que Dios rige[179]. Y así se ve sometido a las leyes el que no ama las leyes.

Conclusión

[**15**. 49] Pero, si, mientras pensamos, por lo general con toda atención, sobre cosas incorpóreas y que se mantienen siempre del mismo modo, si por casualidad en ese momento ejecutamos algunos «números» temporales en cualquier movimiento del cuerpo, uno fácil, por supuesto, y muy habitual, bien paseando, bien salmodiando, pasan ignorándolos nosotros por completo, aun cuando, de no ejecutarlos nosotros, no existirían; si, por último, cuando estamos ocupados incluso en nuestros inanes «fantasmas», pasan de largo igualmente esas cosas mientras nosotros las ejecutamos y no las sentimos, ¿cuánto más y con cuánta mayor firmeza *cuando esto corruptible se haya revestido de incorruptibilidad, y esto mortal se haya revestido de inmortalidad*?[180]; o sea, para exponer esto mismo de forma más llana, cuando Dios haya dado vida a nuestros cuerpos mortales, tal como el Apóstol dice, *por el espíritu que permanece en nosotros*[181], ¿cuánto más, por tanto, entonces, en tensión hacia solo Dios y hacia la verdad transparente, según fue dicho, *cara a cara*[182], sentiremos sin inquietud ninguna los «números» con los que activamos los cuerpos? Salvo que acaso haya que creer que el alma, cuando puede gozar de las cosas que a través de ella son buenas, no puede gozar

de aquéllas a partir de las que ella misma es buena.

[50] Pero esta actividad por la que el alma, con la ayuda de su Dios y Señor, se sustrae del amor de la belleza de abajo, derrotando y matando su propia costumbre que combate contra ella, dispuesta mediante esta victoria a triunfar en sí misma sobre los poderes de este aire[183], a pesar de cuya ojeriza e intentos de atarle los pies, levanta el vuelo hacia su estabilidad y firmeza, Dios, ¿verdad que te parece que ésta es la virtud que se denomina templanza [*temperantia*]?

D. — Lo reconozco y entiendo.

M. — ¿Y qué, entonces? Cuando en este recorrido va progresando, presintiendo ya los gozos eternos y casi atrapándolos, ¿acaso la pérdida de las cosas temporales o algún tipo de muerte la echan atrás, capaz ya de decir a sus acompañantes, más inseguras que ella: *Bueno es para mí desatarme y estar con Cristo, permanecer, en cambio, en la carne es necesario por vosotras?*[184].

D. — Así lo estimo.

M. — Por contra, a esta afección[185] suya por la que no se asusta de ninguna adversidad ni de la muerte, ¿qué otra cosa hay que decirle sino fortaleza [*fortitudo*]?

D. — También esto lo reconozco.

M — Y ya su ordenación misma, por la que a nadie sirve sino a Dios solo, ni apetece igualarse a nadie sino a los espíritus más puros, ni dominar a nadie sino a la naturaleza bestial y corpórea, ¿qué virtud, en fin, te parece que es?

D. — ¿Quién no entendería que es la justicia [*iustitia*]?[186].

M. — Rectamente lo entiendes.

Excurso

[**16**. 51] Pero ya pregunto algo relevante: una vez que más arriba[187] quedó establecido entre *Excurso* nosotros que la prudencia es aquélla (virtud) cuando el alma entiende dónde debe establecerse, lugar a donde se eleva mediante la templanza, esto es, la vuelta [*conversio*] del amor hacia Dios, a la que se le dice caridad, y el apartamiento [*aversio*] de este siglo[188], templanza a la que también acompañan la fortaleza y la justicia, pregunto si estimas que, una vez que haya llegado hasta el fruto de su dilección y de su empeño, consumada la santificación, consumada también la vivificación aquella de su propio cuerpo, y, borradas de la memoria las hordas de fantasmas, haya comenzado a vivir en Dios, para solo Dios mismo, una vez que se haya cumplido lo que por parte de la divinidad se nos promete de este modo: *Queridísimos, ahora somos hijos de Dios y aún no ha aparecido qué seremos. Sabemos que, cuando haya aparecido, seremos*

semejantes a él, puesto que lo veremos tal como es[189], pregunto, en conclusión, si estimas tú que estas virtudes que hemos mencionado, van a existir también entonces.

D. — No veo, una vez que hayan pasado las adversidades contra las que lucha (el alma), de qué manera pueden existir allí o la prudencia, que no elige qué ha de seguir sino en lo adverso[190]; o la templanza, que no aparta el amor sino de lo adverso; o la fortaleza, que no soporta sino lo adverso; o la justicia, que no busca ser igualada con las más bienaventuradas almas y dominar sobre la naturaleza inferior sino en lo adverso, esto es, sin haber todavía conseguido precisamente aquello que apetece.

[52] *M*. — No está, de todas todas, fuera de tono tu respuesta; y que a ciertos doctos les pareció esto, no lo niego[191]. Pero yo, consultando los Libros a los que ninguna autoridad sobrepasa, encuentro que está dicho: *Gustad y ved qué suave es el Señor*[192]; lo que también el apóstol Pedro insertó así: *Si, no obstante, habéis gustado que es suave el Señor*[193]. Esto es, creo, lo que se efectúa en estas virtudes que en su conversión misma purgan el alma. No sería derrotado, en efecto, el amor de las cosas temporales sino por ese algo de suavidad de las eternas.

Cuando, en cambio, se llegare a aquello que se canta: *Mas los hijos de los hombres esperarán bajo la cubierta de tus alas; se embriagarán con la exuberancia de tu casa y del torrente de tu placer les darás de beber; porque en ti está la fuente de la vida*[194], ya no dice que Dios va a ser suave al gusto, pero ves qué inundación y afluencia se proclama de la fuente eterna, a la que sigue de inmediato incluso una cierta embriaguez, nombre con el que me parece que se designa de forma admirable aquel olvido de las vanidades y «fantasmas» del siglo. Enlaza luego lo demás y dice: *En la luz tuya veremos la luz. Extiende tu miseri cordia ante los que te conocen*[195]. *En la luz*, está claro que hay que tomarlo *en Cristo*, que es la Sabiduría de Dios y tantas veces es llamado luz. Donde, por tanto, se dice *veremos* y *ante los que te conocen* no se puede negar que allí va a estar la prudencia. ¿O es que puede ver y conocer el verdadero bien el alma donde no hay ninguna prudencia?

D. — Ya entiendo.

[53.] *M*. — ¿Y qué? Los rectos de corazón, ¿pueden serlo sin la justicia?

D. — Reconozco que con ese nombre se designa con especial frecuencia la justicia.

M. — ¿Qué otra cosa, en efecto, advierte el mismo profeta cuando en consecuencia canta: *Y tu justicia ante estos que son de recto corazón*?[196].

D. — Es manifiesto.

M. — Vamos luego, recuerda, si te parece, que más arriba[197] hemos tratado lo

suficiente que con la soberbia el alma resbala a ciertas actividades propias de su jurisdicción[198] y que, despreciada la ley universal, suele caer en promover ciertas acciones privadas, a lo cual se le dice apostatar de Dios.

D. — Me acuerdo, es verdad.

M. — Cuando, por tanto, actúa de manera que en adelante eso no la deleite nunca más, ¿no te parece que fija su amor en Dios y que, lejos de toda mancha, vive en suma templanza y en suma caución y en suma libertad de cuidados?

D. — Me parece, en efecto.

[54.] *M*. — Mira además cómo el profeta adjunta también eso cuando dice: *Que no llegue a mí el pie de la soberbia*[199]. Mencionando, en efecto, el pie designa la propia defección o resbalón, lejos de lo cual el alma en la práctica de la templanza, adhiriéndose a Dios, vive para la eternidad.

D. — Lo capto y te sigo.

M. — Resta, por tanto, la fortaleza. Mas, al igual que la templanza muestra su valor contra el resbalón que estriba en la libre voluntad, así la fortaleza, contra la violencia por la que alguien incluso puede ser forzado, si es que es menos fuerte, a cosas por las que puede verse derribado y yacer en absoluta miseria. Esta violencia, por su parte, suele ser apropiadamente designada en las Escrituras con el nombre de «mano». Y, ¿quiénes intentan aplicar esta violencia sino los pecadores? El que entonces por eso mismo se fortifica el alma y queda custodiada con el apoyo de Dios, de forma que en modo alguno pueda acaecerle esto desde ningún flanco, aporta una especie de capacidad [*potentia*] estable y, por así decir, impasible, que, si no te disgusta, se denomina correctamente fortaleza; y de ella pienso que se habla cuando se adjunta: *Y las manos de los pecadores no me aparten*[200].

[55] Pero ya sea esto, ya sea otra cosa lo que en estas palabras hay que entender, ¿vas a negar tú que el alma, establecida en aquella perfección y dicha, contempla la verdad, y que permanece inmaculada, y que no puede padecer nada de contrariedad, y que sólo a Dios está sometida, y que, desde luego, sobresale por encima de las restantes naturalezas?[201].

D. — Al contrario, de otra manera no veo que ella pueda ser completamente perfecta y dichosa.

M. — En consecuencia, esta contemplación, santificación, impasibilidad y ordenación suya, o sea, aquellas cuatro virtudes, perfectas y consumadas, o, para no fatigarnos inútilmente en las palabras cuando en las cosas hay acuerdo, en lugar de esas virtudes de las que hace uso establecida en mitad de los fatigas, una especie de facultades

[*potentiae*] de ese tipo es lo que ha de esperar el alma en la vida eterna.

Proposición cuarta

[**7**. 56] Nosotros recordemos sólo[202] —lo cual para la presente disertación emprendida es de máxima pertinencia— que esto es promovido por la providencia de Dios, por la que creó y rige[203] todas las cosas, hasta el punto de que incluso el alma pecadora y cargada de calamidades es impulsada por «números» e impulsa «números» hasta lo más bajo de la corrupción de la carne; «números» que ciertamente pueden ser menos y menos hermosos, pero que no pueden carecer por completo de hermosura[204]? Y Dios, sumamente bueno y sumamente justo, no mira con malos ojos ninguna hermosura que sea obra[205] bien de la condena del alma, bien de su retorno, bien de su permanencia[206].

El «número», a su vez, no sólo empieza por el uno sino que es hermoso en función de la igualdad y la similitud y además se acopla en un orden[207]. Por este motivo, todo el que confiesa que no hay ninguna naturaleza[208] que, para ser lo que es, no apetezca la unidad y no se esfuerce en ser semejante a sí misma, en cuanto puede, y no mantenga su orden propio[209], ya en lo espacial, ya en lo temporal, o bien su salud a base de una especie de equilibrio incorpóreo[210], debe confesar que todas las cosas que existen, en cuanto que existen, han sido hechas y fundadas a partir de un único principio, a través de una forma[211] igual a él y semejante a las riquezas de la bondad de él, en virtud de la cual el uno y el uno que procede del uno se hallan uncidos en la caridad, por así decirlo, más «cara».

[57] Por lo cual, aquel verso propuesto por nosotros[212], *Deus creator omnium*, es muy grato no sólo a los oídos por su sonido «numeroso», sino mucho más al alma por la salubridad y verdad de su sentido. A no ser que acaso te mueva la torpeza, por hablar con especial suavidad, de quienes niegan que algo pueda hacerse de la nada[213], cuando se dice[214] que Dios omnipotente lo hizo.

¿O es que el artesano puede con los «números de la razón»[215] que hay en su arte obrar los «números del sentido» que hay en su práctica habitual, y con los «números del sentido», aquellos «de avance», según los cuales mueve los miembros al obrar, para los que ya son pertinentes los intervalos de los tiempos, y con éstos, a su vez, fabricar a partir de un leño formas visibles, «numerosas» por los intervalos de los lugares[216]; y la naturaleza de las cosas, que es esclava de las indicaciones de Dios, no puede hacer el propio leño a partir de la tierra y los demás elementos?

Es más, a los «números» locales del árbol es necesario que antecedan los «números» temporales. No hay, en efecto, ningún género de troncos que conforme a unas dimensiones temporales concretas[217] según su semilla, no agarre y germine y salte a las auras y despliegue las hojas y se haga robusto y produzca a su vez ya sea un fruto, ya sea de nuevo la fuerza de una semilla, de acuerdo con los más ocultos «números» del propio leño. ¿Cuánto más los cuerpos de los animales en los que los intervalos de los miembros con más claridad ofrecen a la vista una «numerosa» paridad? ¿O es que acaso tales cosas pueden ser hechas de elementos y los propios elementos no pudieron (ser hechos) de la nada? Como si realmente hubiera en ellos cualquier cosa más vil y abyecta de lo que es la tierra. Ésta, en primer lugar, tiene la apariencia general de un cuerpo, en la que se demuestra que existe una cierta unidad y unos «números» y un orden. En efecto, a partir de una marca impartible[218] es necesario que se extienda en longitud cualquier partícula suya por pequeña que sea; que asuma en tercer lugar la anchura y en cuarto, la altura, con la que se completa un cuerpo[219]. ¿De dónde, en consecuencia, ese módulo de progresión desde el primero hasta el cuarto? ¿De dónde también la igualdad de las partes que se halla tanto en la longitud como en la anchura y en la altura? ¿De dónde esa especie de correlación [*corrationalitas*][220] —así, en efecto, prefiero llamar a la analogía —, de forma que la misma razón que guarda la longitud respecto a la marca impartible, la tenga la anchura respecto a la longitud y la altura respecto a la anchura? ¿De dónde, pregunto, vienen tales cosas sino de aquel principado sumo y eterno de los números y de la similitud y de la igualdad y del orden? Por contra, si estas cosas se las quitaras a la tierra, nada será. Por lo cual, no sólo Dios omnipotente hizo la tierra, sino que además fue hecha de la nada[221].

[58] ¿Qué más? La propia forma [*species*] por la que asimismo la tierra se distingue de los demás elementos, ¿verdad que ostenta también alguna unidad, cuanta recibió, y ninguna parte suya es disímil de la totalidad y en virtud de la conexión y concordia de esas mismas partes mantiene el asentamiento más bajo, en su género el más saludable? Sobre ésta se derrama la naturaleza de las aguas, que de por sí se esfuerza también por la unidad, más esplendorosa y más traslúcida por la mayor similitud de las partes, y que guarda el lugar de su orden[222] y de su salud. ¿Qué puedo decir sobre la naturaleza del aire, que con mucho más fácil ensamble general se esfuerza por la unidad, y es tanto más esplendorosa cuanto las aguas son más esplendorosas que las tierras, y tanto superior en cuanto a la salud? ¿Qué, sobre la suprema envoltura del cielo, con la que entera la unidad de los cuerpos visibles queda delimitada, y el sumo esplendor en este género y la más que saludable excelsitud del lugar?

Ciertamente todas estas cosas que enumeramos gracias a los servicios del sentido

carnal y todas las que residen en ellas, no pueden recibir ni mantener los «números» locales que se ve que hay en un estado[223], si no preceden, en lo más íntimo, en silencío. los «números» temporales que hay en el movimiento[224]. Asimismo a éstos, que actúan en intervalos de tiempo, los precede y somete a medida el movimiento vital, que está al servicio del Señor de todas las cosas, no por tener dispuestos los intervalos temporales de sus propios «números», sino mediante una potencia que suministra los tiempos: por encima de la cual los «números» racionales e intelectuales de las almas bienaventuradas y santas[225], recibiendo, sin que se interponga naturaleza alguna[226], la propia ley de Dios, sin la que no cae una hoja de un árbol y para la cual nuestros cabellos están contados, la transmiten a las leyes terrenales y a las de allá abajo[227].

Conclusión de la obra

[59.] Sobre asuntos tan grandes yo tan pequeñito he confrontado contigo lo que he podido y come he podido. Y esta charla nuestra confiada a las letras, si algunos llegan a leerla, sepan que estas cosas han sido escritas para gente mucho menos firme de lo que están aquéllos que, siguiendo la autoridad de los dos Testamentos, veneran la consustancial e inmutable Trinidad de un solo Dios supremo, del cual todas las cosas, por el cual todas las cosas, en el cual todas las cosas, y le rinden culto creyendo, esperando, amando[228]; éstos, en efecto, son purificados no con los destellos de humanos razonamientos, sino con el poderosísimo y ardentísimo fuego de la caridad.

Nosotros, en cambio, estimando que no hay que descuidar a aquéllos a quienes los herejes engañan con la falaz promesa de la razón y la ciencia, al haber considerado los caminos en sí mismos, hemos avanzado más lentamente que los santos varones, que en su vuelo no se dignan prestarles atención[229]. Esto, sin embargo, no osaríamos hacerlo, si no viéramos que muchos piadosos hijos de la Iglesia católica, la mejor de las madres, que en sus estudios juveniles consiguieron en grado suficiente la facultad de hablar y disertar, lo hicieron por la misma necesidad de refutar a los herejes.

[1] El carácter introductorio de este primer capítulo lleva al autor a referirse a los libros anteriores, llamando la atención del lector sobre el drástico cambio de actitud y de horizonte que a partir de aquí va a adquirir la obra.

Si para los filósofos antiguos, desde Platón a Séneca, los conocimientos que proporcionan las «disciplinas» no tenían más valor ni sentido que el de abrir el camino hacia la sabiduría suprema, para el San Agustín maduro, desde su perspectiva religiosa, eclesial, catequética, dichos estudios de los que se ocupó años atrás no son más que puerilidades.

Aun dentro del tono diferente en que se va a desarrollar todo el libro, este primer capítulo, según dejamos dicho en la introducción, no encaja bien del todo con lo que viene luego. De ahí que, tomando pie en la revisión del libro que San Agustín *(Epíst.* 101, 4) afirma haber hecho en un determinado momento (antes, desde luego de los años 408 o 409. que es cuando se fecha la mencionada carta), se haya pensado en la posibilidad de que este capítulo introductorio hubiese sido añadido por el autor *a posteriori*.

El hecho es que, saltando sobre él, se aprecia una mayor coherencia entre el final del libro V y el capítulo segundo del VI, donde, por ejemplo, se retoma la habitual exposición dialogada entre maestro y discípulo.

[2] Única ocasión en que aparece esta expresión en toda la obra de San Agustín; lo habitual en él es hablar de «letras seculares» *(litterae saeculares)*.

[3] Afloran aquí las concepciones de S. Agustín sobre la inteligencia, que ya había expuesto antes en el *De magistro:* nuestro espíritu puede encontrar en las cosas cambiantes y perecederas las verdades eternas e inmutables; pero no abstrayendo éstas de aquéllas, es decir, no tanto desde las criaturas o a través del cuerpo (el cuerpo, inferior, no puede actuar sobre el alma, superior), cuanto por el magisterio del propio Dios, de la Verdad misma: cf. FINAERT-THONNARD, *op. cit.*, págs. 511 ss.

[4] Ningún ser nacido, ninguna criatura; idea y expresión *(nulla natura interposila)* sobre la que volverá San Agustín al cerrar el libro (VI 17, 58).

[5] Se podría reconocer aquí un eco del mito de Ícaro y Dédalo, aun cuando el vuelo, al que va a seguir refiriéndose San Agustín en los próximos párrafos, sea el vuelo hacia la sabiduría (como el que en su día emprendió él mismo, impulsado por la lectura del *Hortensio* ciceroniano: *Conf*. 111 4) y, en último término, el vuelo místico del alma que retorna a Dios. La música, como las demás disciplinas liberales, proporciona plumas para poder levantar dicho vuelo. Esta imagen del vuelo como liberación del alma y elevación hacia Dios, idea central del libro VI y de todo el *Sobre la música*, la retomará el autor expresamente en el epílogo.

[6] En los misterios.

[7] El texto, exactamente, dice en hipálage «los preceptos de la salubérrima religión», es decir, de la religión que da la salud, la salvación, más que ninguna otra cosa.

[8] Las letras mundanas, «del siglo» («seglares»), terrenales; en contraposición a las espirituales o divinas.

[9] San Agustín deja aquí descrita una gama de posibles lectores del *Sobre la música* en general y de este libro sexto en particular: hombres del espíritu, que comprenderán mejor que nadie su sentido; lectores bien formados, del ámbito académico (escolar), interesados sólo en cuestiones técnicas, cuya cortedad de miras no les permitirá llegar más allá de los cinco primeros libros y los llevará a dar de lado a la parte final, aun cuando en ella se encierra el fruto de la primera y la verdadera sustancia de la obra; lectores cuya escasa o nula formación técnica no les permite entender la primera parte; de ellos, los que son profundamente religiosos tienen ya alas para, sin necesidad de hacer el recorrido de los cinco primeros libros, elevarse hasta Dios, lo cual, al fin y al cabo, es la meta de la obra: los que no lo son aún, pueden alcanzar también dicha meta adquiriendo las fuerzas necesarias en la práctica de la religión cristiana.

Los verdaderos destinatarios de la obra son más bien los del segundo grupo, los que implicados en las letras seculares, se hallan como enredados en ellas, sin ver cómo escapar. Es a éstos a los que el escrito agustiniano pretende liberar, abriéndoles camino a la auténtica felicidad. Sobre esta concepción liberadora del *Sobre la música*, cf. VON ALBRECHT, *op. cit.*, especialmente págs. 102 ss.

[10] Esta expresión encierra la clave del libro y de la obra entera. Cf., por ejemplo, FORMAN, *Augustines Music*...

[11] «Dios, creador de todas las cosas», verso inicial del famosísimo himno *(Hymni* 5, 1) de San Ambrosio

de Milán († 397). Se trata de un dímetro yámbico, cuyos cuatro pies, de tres tiempos cada uno, suponen la magnitud total de doce tiempos a que hace referencia San Agustín. El dímetro yámbico, predominantemente octosilábico, es decir, sin resoluciones, se convirtió por obra, sobre todo, del santo obispo de Milán en una de las formas preferidas de la himnología cristiana (cf., por ejemplo, KLOPSCH, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt, 1972, págs. 8 ss.; NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, 1958, págs. 69 ss; 106 ss.; *Les vers iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques*, Estocolmo, 1988, págs. 17 ss.); el himno ambrosiano, que presenta la aclimatación en latín de una auténtica lírica coral, tiene una extraordinaria importancia en la historia literaria y musical de Occidente (cf., por ejemplo, WILLE, *Musica Romana*..., págs. 289 ss.). Del fuerte impacto que causaron en él aquellos himnos de los cristianos de Milán da sobrada cuenta el propio San Agustín: *Conf*. IX 6, 14;7, 15; 12, 29-33.

Frente a los numerosos ejemplos aducidos por San Agustín en los libros anteriores, éste será el único en este libro final. Frente a los autores de la tradición pagana allí usados, aquí es a un verso religioso a lo que recurre. De este mismo ejemplo se servirá luego Beda en su *Liber de arte melrica* (pág. 136, 1, ed. KENDALL-KING).

12 Quedan así enunciados cuatro tipos o géneros de «números» sonoros: de ellos los tres primeros cubren los tres ámbitos de la fonética moderna: el acústico, es decir, el de la señal sonora en sí misma; el auditivo, o sea, el de la percepción de dicha señal, y el articulatorio, correspondiente a su producción.

El primero, de entidad plenamente física, acústica, reside exclusivamente en el propio sonido que se oye *(in sono tantum qui auditur)* y es independiente de los tipos segundo, tercero y cuarto.

El segundo se halla en el sentido del oyente *(in sensu audientis);* tiene, por tanto, implicaciones psíquicas, en cuanto que a través del oído llega al alma. Depende del primero; sin él no puede existir: sin un estímulo previo no hay audición.

El tercer género de «números», que, según palabras del santo, se realizan en el acto del ejecutante *(in actu pronuntiantis)*, son de entidad articulatoria; tienen también claras implicaciones psíquicas, pues es el alma la que los expresa a través de la voz, del gesto o de otros movimientos corporales; no dependen directamente de los dos anteriores ni tampoco de la memoria.

En la memoria precisamente residen los «números» del cuarto género: son independientes de los anteriores, aun cuando en su origen sean consecuencia de la percepción de una realización sonora (tipos segundo y primero).

Por lo que sigue de inmediato en el diálogo se advierte que estos cuatro tipos no son todos los «números» musicales; inmediatamente, en efecto, aparecerá uno nuevo, de mayor categoría que los anteriores: el de los que se hallan en el juicio *(in indicio)* del oyente, en su capacidad innata de valoración; dentro de ellos distinguirá San Agustín más adelante dos subtipos, uno sensitivo y otro racional.

Sobre estos tipos de «números», cf., por ejemplo, GILSON, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, París, 1929, pág. 76; FINAERT-THONNARD, *op. cit*., págs. 513 ss.; KELLER, *op. cit*., págs. 129 ss.; VON ALBRECHT. *Musik und Befreiung*... págs. 104 ss.

13 Es decir, no de forma reflexiva sino espontáneamente; no según una doctrina, sino porque es así por naturaleza.

14 San Agustín distingue aquí expresamente entre ritmo (organización del tiempo) y tempo: ya la rítmica aristoxénica reconocía que las unidades rítmicas, empezando por el «tiempo primo» *(chrónos prôtos)* no tienen una magnitud temporal fija (son «indeterminadas», *ápeiroi)*, con lo cual un mismo ritmo (una misma razón u organización) se puede mantener aun cuando cambie el tempo.

15 Por su peculiar entidad rítmica.

16 Traducimos así el término *affectio*, que de manera similar a *affectus* (ambos son de la familia de *afficio*, «afectar») hace referencia a un estado anímico («sentimiento») o corporal, consecuencia de un influjo recibido. Ambos términos, consagrados como tecnicismos en el ámbito de la retórica (cf., por ejemplo, LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1969, § 257) y la poética (recuérdese que el «deleitar», *delectare*, y el «commover», *movere*, eran, junto al «enseñar», *docere*, los objetivos básicos del arte literaria), prosperarían en el lenguaje de la expresión artística y, más en concreto, de la musicología, dentro de la

denominada «teoría de los afectos» (la *Affektenlehre* de los alemanes), heredera en último término de la vertiente ético-psicológica *(éthos, páthos)* de la antigua teoría musical. Para información general al respecto, cf., por ejemplo, BUELOW. Artíc. «Affections» y «Rhetoric and Music» en *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York. 1980.

[17] El latín *passio*, relacionado con el verbo *patior* («padecer») y en correspondencia con el griego *páthos*, designa los sufrimientos del cuerpo así como los accidentes o alteraciones en el estado natural de las cosas (con este sentido lo emplearon, por ejemplo, gramáticos y métricos); designa igualmente las afecciones psíquicas en respuesta a un influjo externo, sentido con el que se halla en estrecha vecindad con *affectus* y *affectio*, al lado de los cuales se usó en los mismos ámbitos de la doctrina retórica (cf. LAUSBERG, *op. cit.*, §§ 257, 3; 328; 1 131, 2, 3), poética o musical.

[18] Es decir, la combinación proporcionada de sus componentes, de donde tanto su constitución general como su estado transitorio.

[19] Es decir, que es atributo, propiedad, de un cuerpo.

[20] «Lo experimenta»: recuérdese lo dicho a propósito de *passio* y *patior*.

[21] La audición es a un tiempo corporal *(in corpore)* y psíquica *(anima patitur)*.

[22] Queda así definida la entidad de este quinto género de «números», los de juicio, ya anunciado (obsérvese la repetición de términos: *offendo, annuo, abhorreo)* por boca del discípulo en VI 2, 3.

Esta escala de «números» hace perfectamente visible el propósito antes formulado (II 2) de ir de lo corpóreo a lo incorpóreo; la organización jerárquica que tratará de demostrar en las líneas siguientes insistirá en la misma línea de la superioridad del alma sobre el cuerpo, de lo no corporal sobre lo corporal.

[23] «Por éstos nos vemos afectados»: de nuevo el verbo *patior* con el sentido que dijimos antes.

[24] En la afección que experimentan los oídos y que da lugar a los «números» del segundo género.

[25] Es decir, el cuerpo, aunque es una carga (castigo y enfermedad) para el alma, la honra también con su propia belleza. Aunque el cuerpo es inferior al alma, nunca es considerado como algo malo pues, como más adelante (VI 14. 46) afirmará San Agustín, también ha sido creado por Dios y Dios no crea nada malo.

[26] La teoría del conocimiento sensible de San Agustín es la misma que la de los neoplatónicos, la de Plotino, por ejemplo; según ella, la percepción es una actividad del alma, un *agere*, un *facere*, nunca un proceso pasivo (cf. VI 5, 9).

[27] La idea del alma castigada a la prisión del cuerpo, de cuyas cadenas se va liberando en la medida en que se alza hacia la sabiduría, es de ascendencia platónica y es parte del sistema de Plotino. Sobre esa base se desarrollan las concepciones de San Agustín acerca de la relación alma-cuerpo, en las que lógicamente intervienen las nociones cristianas de creación, de pecado, de Encarnación, de Redención, etc.: cf. FINAERT-THONNARD, *op. cit.*, págs. 515 ss.

[28] Los que suenan, los «números del sonido», como terminaremos traduciendo. que son, por naturaleza, algo físico.

[29] Lat. *reformatur:* «se reforma», es decir, adquiere una nueva configuración. San Agustín precisará luego *(Retract*. I 11. 2) el pasaje advirtiendo que no hay que tomarlo en el sentido de que no vaya a haber «números» corporales en los cuerpos, una vez incorruptibles y espirituales, y de que el alma, ya en su estado de perfección, no vaya a percibirlos. El alma, en efecto, durante esta vida, dado su estado de inseguridad *(infirma)*, debe apartarse de los sentidos camales, liberarse de los lazos que le tienden *(illici)* y buscar lo espiritual; en la otra vida, en cambio, estará tan segura y en tal grado de perfección *(tam firma atque perfecta)* que estos «números» corporales no pueden apartarla de la contemplación de la sabiduría; los sentirá sin caer en sus lazos y no tendrá que liberarse de ellos para ser mejor; en su estado de bondad y perfección estos «números» no podrán ni permanecerle ocultos ni adueñarse de ella *(nec latere possunt eam nec occupare)*.

[30] *Eccl*. VII, 26. San Agustín da aquí un texto más próximo al de la «Ítala» que al de la Vulgata, casi idéntico al que presenta en *De libero arbitrio* II 8 y al de AMBROSIO, *De bono mortis* VII 8; lo cual hace pensar que se trata de la versión que se usaba por entonces en Milán.

[31] Con la referencia a la música escénica de la época se hace patente de forma expresa que San Agustín

no habla aquí de la música práctica sino de la especulativa, dentro del sistema de los *mathḗmata* platónicos, de las disciplinas liberales: cf. EDELSTEIN, *Die Musikanschauung*..., MARROU, *Saint Augustin*..., KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik*... Insiste asimismo el santo en su idea de la actividad del alma al margen de condicionantes externos: cf. VON ALBRECHT, *op. cit*., pág. 104.

[32] En conexión con la relación jerárquica entre los tipos de «número» que acaba de establecer, expone ahora (VI 5, 8-15) San Agustín su visión de las relaciones entre la percepción sensible del cuerpo (la auditiva, ante todo; lógicamente) y la actividad del alma: no se puede aceptar que el alma esté sometida al influjo del cuerpo, que es inferior a ella; más bien al revés, es el alma la que actúa sobre el cuerpo, que se halla así sometido a ella.

[33] *Nisi intentione facientis* son las palabras del texto latino, que FINAERT-THONNARD, *op. cit*., págs. 380 y 517) interpretaron como «según la intención del Creador» («selon l'intention du Créateur») y ORTEGA, *op.cit*., pág. 299) como «sino bajo la finalidad del que lo creó». JACOBSSON, *op.cit*., págs. XCVII y 27), entendiendo que dicha referencia a Dios queda fuera de lugar en este particular contexto, en la línea de O'DALY, *Augustine's Philosophy of Mind*. Londres, 1987, pág. 44) y BETTETINI, «Stato della questione...», pág. 297), las interpreta como «a través de la voluntad de un agente» («through the will of an agent»). No parece asimismo del todo descartable la posibilidad de entender las palabras en cuestión como «más que por la tensión propia del que hace», es decir, por «una tensión de actividad», o sea, por la entidad esencialmente activa del alma. En cualquier caso, se podrían entrever aquí las ideas de Plotino, más expresamente cristianizadas si se hace intervenir la voluntad del Dios creador.

Sobre el sentido de *intentio* (es ésta su primera aparición en este libro sexto) en San Agustín, cf. O'DALY, *op. cit*., págs. 84 ss. y PIZZANI, Interiorità e intenziondità in S. Agostino, Roma, 1990.

[34] También aquí, a excepción de lo del «plan divino» *(divinitus)*, se puede reconocer un paralelo con Plotino *(En*. IV 6 (41) 2): cf. VANNI ROVIGHI, «La fenomenologia della sensazione in Sant' Agostino», Roma, 1962, pág. 10, o, en otro sentido, PIZZANI-MILANESE, *op. cit*., pág. 76.

[35] San Agustín insiste una y otra vez en su idea de la sensación como una actuación del alma sobre el cuerpo (no como una «pasión» por efecto del cuerpo, que es inferior a ella), idea de base platónica, plotiniana, que no coincide con la aristotélica (la sensación, fruto del complejo alma-cuerpo) que desarrollará luego Santo Tomás: cf. FINAERT-THONNARD, *op. cit*., págs. 518 ss.

Para una comparación entre la doctrina agustiniana acerca de la percepción sensible en este tratado y en el *De quantitate animae*. cf. VANNI ROVIGHI, *op. cit*.

[36] *Attentio*, es decir, «tensión hacia»: es, de suyo, lo que significa el latín *attentio*, perpetuado luego en el español «atención».

[37] «Correlación y conformidad ... ajuste, concierto»: DRAE, s.v.

[38] *Instrumentum* puede tener ya en San Agustín este sentido, puesto que en él *(In psalm*. 150, 7, 7ss.; como en SAN JERÓNIMO *Tract. in psalm*. I, pág. 263, 21 o en TERTULIANO, *Anim*. 14, 4) se documenta *organum* («instrumento») con su nuevo significado de «órgano». Cf. LÖSCHHORN, «Die Bedeutungsentwicklung von lat *organum* bis Isidor von Sevilla», *Museum Helveticum* 28 (1971) 193-226.

Cabe, sin embargo, entenderlo también con su sentido tradicional de «don», «propiedad», es decir, equipamiento: *instrumentum* es aquello que equipa *(instruit)* a alguien o algo.

[39] Vaporoso.

[40] Es decir, como algo ajeno, no familiar. *Alteritas* es un término poco frecuente («diversidad», «diferencia»: cf., por ejemplo, BOECIO, *Aritmética* II 27), que San Agustín sólo usa aquí, probablemente en correspondencia o contraposición con «la unidad de la salud» *(unitas valetudinis*) de la frase anterior: cf. JACOBSSON, *op. cit*., pág. XCVII.

[41] Esta intervención activa del alma en la percepción corporal se corresponde con su entidad de señora del cuerpo, una imagen a la que expresamente acudirá el autor enseguida (VI 5. 13). y con la idea del alma libre y liberadora, recurrente en toda la obra.

[42] La anterior afirmación general se concreta ahora en la percepción auditiva, que es la que más interesa, hablándose como se habla de música.

[43] Nuevo eco de la habitual definición del sonido en el mundo antiguo.

[44] A unas afecciones, recuérdese, a las que se añaden superponiéndose.

[45] Eco de lo dicho al final del párrafo décimo: «acciones por las que gustosamente asocia [*adsociat*] lo que converge y se resiste [*obsistit*] con pesar a lo que no converge».

[46] *Conversa*, de *convertere*, de donde «convertir(se)», es dar(se) la vuelta, volver(se), orientar(se) hacia alguien o algo. *Converto, conversio*, palabras que hemos visto frecuentemente empleadas en el libro quinto a propósito de la irreversibilidad de los dos miembros en que se articula el verso, son términos de especial relevancia en la lengua de los cristianos. Con el sentido moral con que se usan aquí y, según iremos viendo, en otros pasajes de este libro sexto, tienen un particular significado en la propia biografía de San Agustín: cf., por ejemplo, MASAI, «Les conversions de s. Augustin et les débuts de spiritualisme de l'Occident», Le Moyen Âge 67 (1961) 1-40; BROWN, *Agustín de Hipona*..., págs. 88, 105 s., etc.

[47] Sobre el modo en que San Agustín, en comparación con Aristóteles, trata el cuerpo y el alma como, respectivamente, esclavo y señora, cf. SCHNEIDER. *Seele und Sein. Ontologie bei Augustin und Aristoteles*. Stuttgart. 1957, págs. 115 ss.

[48] Es decir, no se le presta atención.

[49] Sobre la idea de orden *(ordo)* en los escritos tempranos de S. Agustín, cf. RIEF, *Der Ordobegriff des jungen Augustinus*, Paderborn, 1962.

[50] Cf. *Vera rel*. XII 25. En *Retract*. I 11, 3 puntualizará San Agustín que los cuerpos resucitados gozarán de un estado aun mejor que el que tuvieron en el paraíso *(corpora meliora quam primorum hominum in paradiso fuerunt)*, puesto que ni siquiera necesitarán nutrirse. De modo que la restitución a su prístina estabilidad de que aquí se habla hay que entenderla como eliminación de todas las enfermedades a que se han visto sometidos en esta vida.

[51] Es decir, es saludable creer; se trata de la fe salvadora: *salubriter, salus*, etc. son de la misma familia que *salvo*.

[52] Traducimos así la expresión *ad omnem et totam animam*, en la misma línea que, en sus respectivas traducciones (cf. BIBLIOGRAFÍA), THONNARD («en considérant toute âme et l'âme tout entière»), ORTEGA («si consideras cada alma y el alma en su totalidad») o JACOBSSON («if one considers every soul in its entirety»); aun así, de acuerdo con el sentido propio de *omnis* y de *totus*, cabría también traducir «al alma toda y entera», reconociendo una expresión redundante en la que *omnis* fuera referido a todas las diversas partes o aspectos del alma; con un sentido similar al de la conocida afirmación horaciana *non omnis moriar multaque pars mei*... («no moriré yo todo y mucha parte de mí...»: HOR., *Odas* III 30, 6).

[53] Es decir, el cuerpo sufre las consecuencias del pecado del alma.

[54] Atención *(attentio)*, recuérdese.

[55] Puede aquí latir en el fondo la propia experiencia vital del autor.

[56] SAN PABLO, *Rom*. VII, 24, 25 *infelix ego homo, quis me liberabit de corpore mortis huius? Gratia Dei per Iesum Christum Dominum nostrum*, texto que San Agustín cita tal cual. Sobre estos textos bíblicos, a los que con frecuencia va a acudir el autor en lo sucesivo, cf. LA BONNARDIÈRE, *Saint Augustin et la Bible*, París. 1986; BOGAERT, «La Bible d'Augustin. État des questions et application aux sermons Dolbeau», en Augustin Prédicateur, París, 1998.

[57] Estas concepciones de San Agustín (al igual que las de Plotino) sobre la sensación responden a las convicciones de la época sobre la fisiología de los órganos sensoriales.

[58] El largo excurso de los capítulos 5. 8-15 ha dejado abierto el camino para precisar definitivamente el nombre y el rango jerárquico de los distintos géneros de «número» que venía el autor exponiendo.

[59] Cf. 4, 7.

[60] Que se actualizan, que están en activo.

[61] Es decir, del alma que actúa sobre su propio cuerpo *(ad corpus suum)*, como es el caso de los «números de avance» *(numeri progressores)*, a los que se referirá enseguida.

[62] O sea, del alma que se mueve en respuesta al cuerpo *(adversus corpus)*, como sucede con los

«números de réplica» *(numeri occursores)*.

Más adelante (9, 24) insistirá San Agustín en esta misma diferencia: «una cosa es moverse según lo que padece el cuerpo, lo que tiene lugar al sentir *(in sentiendo*); otra, moverse hacia el cuerpo, lo que tiene lugar en el obrar *(in operando)»*.

[63] «Judiciales» *(iudiciales)*, que residen en la capacidad innata que tiene el oyente de valorar lo que percibe *(in naturali iudicio sentiendi)*.

[64] «Los que avanzan» *(progressores)* desde el órgano fonador, tras ser proferidos por la acción del ejecutante *(in actu pronuntiantis)* que los articuló.

[65] De reacción o respuesta, en cuanto que replican al estímulo recibido, como saliéndole al encuentro *(occursores);* son, pues, los «números» percibidos, que residen en el sentido del que oye *(in sensu audientis)*, en la «pasión» que experimentan los oídos *(in passione aurium*).

[66] Recordables *(recordabiles)*, que se hallan en la memoria *(in memoria)*.

[67] Los que suenan *(sonantes)*, cuya entidad, como dijimos, es plenamente física, en cuanto que residen en el propio sonido, tanto si es oído *(in sono qui auditur)* como si no.

Es fácil ver que la enumeración se hace por orden jerárquico decreciente.

[68] Vuelve San Agustín sobre la idea ya expuesta en VI 2, 3 a propósito de la recitación del dímetro yámbico (los pies a base de la *ratio* simple a doble) ambrosiano *Deus creator omnium*.

[69] Es decir, se puede demostrar su mortalidad.

[70] Es decir, ante los ritmos defectuosos unos se ven afectados antes, otros después.

[71] Los intervalos de una secuencia rítmica ejecutada en un tempo más lento.

[72] De la totalidad del tiempo: *saeculum*, «siglo», designa en latín no sólo un espacio de cien años sino cualquier larga duración.

[73] Es decir, su capacidad de sentir se acomoda a su capacidad de actuar.

[74] *Adfabricata:* un hápax agustiniano; otro veremos en 17, 57: *conrationalitas*.

[75] Más adelante (8, 21) volverá a dar más razones sobre la mortalidad de estos «números» *iudiciales*.

[76] Los *iudiciales*, se entiende.

[77] Es decir, para examinarlos ellos.

[78] Es decir, recuérdese, al marcar el compás.

[79] San Agustín reconoce en la memoria dos grandes funciones distintas: una más profunda, metafísica, y otra relacionada con la actividad sensorial. Esta segunda es la capacidad de retener y reproducir las impresiones recibidas de los sentidos. La primera función o el primer tipo de memoria se hace efectiva en el plano de la reminiscencia y la iluminación; allí el objeto del recuerdo no es algo pasado, sino la verdad eterna e intemporal, que el alma en tanto que imagen de Dios —*mens*— lleva en sí virtualmente desde que fue creada y que actualiza movida por la iluminación divina.

La memoria a que se refiere en este pasaje *(Mús*. VI 8, 21-22) al igual que en otros, como *De ord*. II 2 6-7, es evidentemente la primera. Otras veces, en cambio (por ejemplo, en *Conf*. X 8-18), ambos sentidos o acepciones de la memoria aparecen mezclados o íntimamente relacionados.

Sobre el significado de ambos tipos de memoria en la psicología moderna. cf. FINAERT-THONNARD. *op. cit*., págs. 523 s.

[80] Es decir, de lado.

[81] Los que están en ejecución, o sea. los «números de avance».

[82] Sobre sentido y razón en este tratado agustiniano. cf. HENTSCHEL., «Sinnlichkeit und Vernunft in Augustins De Musica», *Wissenschaft und Weisheit* 57 (1994) 189-200.

[83] Una vez más la contraposición entre las cosas, el asunto *(res)* y las palabras *(verba)* y la importancia de dominar lo primero, para que lo segundo venga detrás: *rem tene verba sequentur*.

[84] Lat. *placito;* es decir, por gusto: la convencionalidad del signo lingüístico.

[85] Un solo ser.

[86] Se ofrecen aquí («una cosa... otra... otra...») las definiciones de los cinco tipos de «números» o ritmos.

[87] Cf. 6, 16.

[88] «Corporales» *(corporales)*. Con este término, más amplio que el hasta ahora usado («del sonido», *sonantes)*, San Agustín recoge no sólo los «números» realizados a base de sonido, sino también los de la danza y de otros movimientos apreciables por la vista.

[89] «Sensoriales» *(sensuales)*.

[90] Esta corrección en los nombres de unas categorías previamente establecidas más que como una falta de estructura de la obra es interpretable como síntoma de que San Agustín mantiene el texto abierto al proceso que va siguiendo el razonamiento.

[91] En lo que sigue pasa revista San Agustín a los contenidos más relevantes de los cinco primeros libros del tratado.

[92] Nuevo eco del componente liberador de la música: cf. VON ALBRECHT, «Musik und Befreiung...».

[93] Medidas, articulaciones.

[94] O medirlos, *moderandis*: recuérdese lo dicho sobre *moderor, modus*, *modulor*, etc. Cf. el *moderatores* de 14, 45.

[95] Actúa, razona.

[96] Todos estos pies, en efecto, son del género «igual», es decir, sus dos partes guardan una razón «igual»: pirriquio (ᴗ | ᴗ: 1/1), espondeo (— | —: 2/2), anapesto (ᴗ ᴗ | —: 2/2), dáctilo (— | ᴗ ᴗ: 2/2), proceleusmático (ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ: 2/2), dispondeo (— — | — —: 4/4).

[97] Los tres son del género «doble», puesto que «doble» es la razón entre sus partes: yambo (ᴗ | —: 1/2), troqueo (— | ᴗ: 2/1), tríbraco (ᴗ | ᴗ ᴗ: 1/2 o ᴗ ᴗ | ᴗ: 2/1).

[98] De cualquier parte del pie, es decir, a base de 1/2 o de 2/1.

[99] En efecto, un pie como el coriambo puede medirse como del género «igual» (— | ᴗ | ᴗ —: 3/3) o como del género «doble», en cuyo caso puede tener ritmo ascendente (— | ᴗ ᴗ—: 2/4) o descendente (—ᴗ ᴗ |—: 4/2).

[100] Cf. IV 9, 10; V 10, 22.

[101] En estos pies, efectivamente, la razón entre las partes no es «igual» (1 /1) ni «doble» (2/1), sino menos estrecha, menos perfecta: o «sesquiáltera» *(hemiólia*: 3/2) o «epítrita» (4/3); aun así, como va a añadir inmediatamente, dicho vínculo entre sus partes es suficiente como para que tales pies sean considerados rítmicos.

[102] Un crético, por ejemplo, se estructura a base de 2/3 (— |ᴗ —) o de 3/2 (ᴗ —| —). Otro tanto ocurre con el baqueo (ᴗ —| —: 3/2) y el antibaqueo (— | — ᴗ2/3) o con los peones: el primero (— ᴗ| ᴗ ᴗ:3/2), el segundo (ᴗ— | ᴗ ᴗ: 3/2), el tercero (ᴗ ᴗ | —ᴗ: 2/3) y el cuarto (ᴗ ᴗ | ᴗ —: 2/3).

[103] Es el caso de los epítritos: el primero y el segundo se estructuran a base de 3/4 (ᴗ —|——: — ᴗ |——); el tercero y el cuarto, a base de 4/3 (—— | ᴗ —; — — | — ᴗ).

[104] Cf. III 1, 1.

[105] Cf. III 2, 4.

[106] Cf. II 11, 20; III 4, 10.

[107] Cf. II 13, 25.

[108] *Instituto examine:* es decir, el de un sistema de doctrina.

[109] Cf. III 7, 16-17.

[110] Traducimos así, recuérdese, el latín *ambitus*.

[111] Cf. V 13, 28.

[112] Pongámonos en nuestro rango.

[113] Sobre los vínculos de todo este pasaje con Plotino, cf. O'CONNELL, *St. Augustine's Early Theory of Man, A.D. 386-391*, Cambridge (Mass.), 1968, págs. 170 s.

[114] Es decir, la coloca en un determinado orden, en una orientación concreta.

[115] MAT. VI, 21: *ubi enim est thesaurus tuus, ibi est el cor tuum*, frase que San Agustín recoge tal cual (excepto que en lugar de *est* escribe *erit)*, y que se inserta en el mismo capítulo que el «Padre nuestro que estás en los cielos...», como colofón de las exhortaciones a despreciar las cosas terrenales y a valorar las celestiales

(MAT. VI 7, 19-8, 20): «No atesoréis para vosotros tesoros en la tierra... Atesorad, más bien, para vosotros tesoros en el cielo...»

[116] La totalidad de las cosas. Sobre esta entidad rítmica del universo volverá San Agustín en VI 17, 58.

[117] Introduce así San Agustín esta digresión (VI 11, 30-32) sobre la ordenación del universo. La idea del orden, hondamente arraigada en el pensamiento agustiniano, recurre, como se habrá podido ir comprobando, una y otra vez a lo largo del *Sobre la música*. Sobre dicha idea en el marco del neoplatonismo, cf. KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik*..., págs. 227 ss.

[118] Edificio, construcción.

[119] *Ordinavit*: lo ordenó.

[120] Es decir, el dominio total sobre lo creado. Aunque el término *universum* podría también entenderse aquí como «tendencia al uno» o «tendencia a la unida»: cf. PIZZANI. *Interiorità e intenzionalità*..., pág. 91, n. 18; BETTETINE, «Stato della questione...». pág. 426 s.

[121] *Ordinatus*: ordenado.

[122] Fiel a su habitual rechazo de los helenismos, se resigna aquí a emplear uno.

[123] Un recuerdo.

[124] Una representación imaginaria.

[125] Figurármelos.

[126] Cierra, pues, San Agustín esta especie de digresión sobre el orden universal con la advertencia de no dejarse llevar por la imaginación y atenerse al conocimiento de la realidad, que captada por los sentidos queda almacenada en la memoria; se hace así patente el verdadero sentido de la propia digresión, que se inserta en el momento en que el autor propugna la elevación del alma desde los «números» que percibimos a los «números» eternos, desde la música que oímos a la música cósmica, desde la realidad material hacia la realidad trascendente de Dios.

[127] *Quamvis eam transeundo actitent*, expresión que, reconociendo en ella ecos del mundo del espectáculo (cf. CIC. *Rep*. IV 13: *actitare tragoedias;* TÁC., *Hist*. III 62: *actitare mimos)*, podríamos también traducir «aunque la vayan representando de paso».

[128] Es decir, de la mortalidad que tenemos impuesta como castigo.

[129] Inseguros, engañosos.

[130] PABLO, *Rom*. VII, 25; San Agustín reproduce exactamente el texto de la Vulgata: *Igitur ego ipse mente servio legi Dei: carne autem, legi peccati*.

[131] *Convertitur:* «se convierte», recuérdese lo dicho más arriba.

[132] El artista *(artifex):* es el término técnico con el que se designa el que pone en práctica el sistema teórico de un *ars* (arte, técnica, ciencia).

[133] *Placitum:* decisión; una vez más la convencionalidad del sistema lingüístico.

[134] Por el sistema doctrinal establecido.

[135] En la palabra *Italia* se alargaba de ordinario la breve inicial para poder encajarla en el esquema rítmico-métrico de versos o secuencias dactílicas; así se puede ver en Virgilio (por ejemplo, *Eneida* I 2 *Italiam fato profugus...)*, Horacio, etc. Esta misma observación hace San Agustín a propósito de Virgilio en el *De doctrina Christiana* (año 396/397) II 38, 56. Se trata de un caso más de las irregularidades en la cantidad que, sobre todo tratándose de nombres propios, se observan ocasionalmente en los versos, por negligencia *(vitium)* o licencia *(metaplasmus)* de los versificadores; cf., por ejemplo, QUINT. 15, 18.

[136] Se confirma aquí lo que ya se podía venir viendo desde antes: San Agustín está hablando de rítmica y no de métrica; en la más pura ortodoxia aristoxénica, distingue claramente los patrones rítmicos (los «números») de las sílabas que los realizan en el verso. Aquéllos, pertenecientes a la forma rítmica, tienen una entidad autónoma que trasciende a los factores de la forma métrica, como son las sílabas de una lengua concreta. Éstas son una convención más de una expresión lingüística convencional; aquéllos son realidades abstractas, permanentes, inmutables, como lo son el uno y el dos.

[137] Atento a otra cosa.

[138] La *providentia (phrónēsis*: «juiciosidad», sabiduría), una de las cuatro virtudes básicas («cardinales»), sobre las que volverá más adelante (VI 15, 49 ss.).

[139] Amantes de lo podrido, deteriorado, inservible *(saprós, -á, -ón)*.

[140] Cf. también *De vera religione* 30, 54. SAN BUENAVENTURA (1217-1274) se hará eco *(Itinerarium mentis in Deum* II 4-6) de este pasaje (y de *La ciudad de Dios* XXII 19) escribiendo «la belleza no es otra cosa que una igualdad "numerosa", o bien una disposición de las partes junto con el placer del color» *(Pulchritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa, seu quidam partium situs cum coloris suavitate)*. Cf. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1958, III, págs. 201 ss.; *Historia de la estética*, Madrid, 1963, II, págs. 636 ss.; TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, Madrid, 1970. II. págs. 244 ss.

La idea de que la belleza *(pulchritudo)* se identifica con lo apropiado *(decorum)*, con lo ajustado *(aptum)* estaba hondamente arraigada en San Agustín (cf., por ejemplo, *De ord*. II 15, 42; *Mús*. VI 10, 26; 11. 30; 12, 38; *Conf*. IV 13; *De vera relig*. XXX 55; XL 76; XLI 77; *Lib. arb*. II 16, 42); a ella dedicó uno de sus primeros escritos, hoy perdido, *De pulchro et apto*. Sobre esta concepción ontológica, estructural, de la belleza *(aequalitas numerosa)* cf., por ejemplo, DE BRUYNE, *Historia*..., II, págs. 267 ss.; TATARKIEWICZ, *op. cit*., II, págs. 51 ss.; KELLER, *Aurelius Augustinus*..., págs. 274 ss. y la bibliografía allí mencionada.

[141] *Cura*, cuidado, preocupación / *securitas (sine cura)*, descuido, despreocupación.

[142] *Vanitas:* vaciedad: *vanus*, vano, vacío.

[143] Sobre la personal peripecia de San Agustín en su lucha ascética contra todas estas bellezas sensibles, cf., por ejemplo, BROWN, *op. cit*., págs. 192 ss.

[144] Es decir, propio del género.

[145] Ser su sierva.

[146] *Sir. (Eccl.)* X 14 y 15 *initium superbiae hominis apostatare a Deo*, *quoniam ab eo qui fecit illum recessit cor eius; quoniam initium peccati omnis superbia;* pasaje en el que San Agustín reproduce (algunas fuentes manuscritas dicen *omnis peccati)* las palabras de la Vulgata.

[147] *Sir*. X 9-10 *quid superbit terra et cinis... quoniam in vita sua proiecit intima sua*, donde también reproduce San Agustín el texto de la Vulgata. Sobre la expresión «polvo y ceniza» en Agustín y su círculo, cf. BROWN, *op. cit*., pág. 190.

Sobre *superbia* en San Agustín, cf. GREEN. «Initium omnis pecati superbia. Augustine on Pride as the first sinn». University of Columbia Publications in Classical Philology 13: 13 (1949), especialmente págs. 408 s. donde se analiza este pasaje. Cf. también O'CONNELL, *St. Augustine's Early Theory*.... págs. 179-182 y HOLTE, *Béatitude et sagesse. Saint Augustin et le problème de la fin de l'homme dans la philosophie ancienne*, París, 1962, págs. 249 s.

[148] Esta misma expresión *(non locorum spatio sed mentis adffectu)* en *De vera religione* 39, 72. Cf. DU ROY, *L'intelligence de lafoi en la Trinité selon Saint Augustin: genèse de sa théologie trinitaire jusqu'en 391*, París, 1966, pág. 84, n. 3. Sobre el pensamiento de San Agustín en tomo a la belleza y el arte en relación con Dios, cf. ELLSMERE, «Augustine on Beauty...».

[149] Es decir, tendencia hacia: *appetitus*.

[150] Sobre la doctrina agustiniana acerca del signo, cf., por ejemplo. MAYER, *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*, Würzburg, en especial, págs. 250 sig. y 355.

[151] Nueva referencia a la convencionalidad del signo lingüístico.

[152] «Examinadores», «enjuiciadores»: el término sólo se usa esta vez en el tratado; sí, en cambio, *examen*, que dentro de este mismo libro aparece en 8, 20 (referido precisamente a los «números de juicio»), 10, 27 y en 12, 34.

[153] Es decir, cómo el alma se ensucia y se echa peso encima.

[154] Cf. MT. 25, 21-23.

[155] La *auctoritas*, a la que tantas veces, ha recurrido San Agustín a lo largo del tratado, es lógicamente grande en las Sagradas Escrituras.

[156] *Ut diligamus Deum et Dominum nostrum ex todo corde, ex tota anima et ex tota mente; et diligamus*

proximum nostrum tanquam nosmetipsos, donde San Agustín se hace eco del conocido pasaje bíblico, en términos muy próximos a los de la Vulgata: *Dt*. 6, 5, *Diliges Dominum Deum tuum ex todo corde tuo et ex tota anima tua et ex tota fortitudine tua;* MT. 22, 37-39, *Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et in tota anima tua, et in tota mente tua... Diliges proximum tuum, sicut teipsum;* MC. 12, 30, *et diliges Dominum Deum tuum es toto corde tuo, et ex tota anima tua, et ex tota mente tua, et ex tota virtute tua:* Le. 10, 27, *Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et ex tota anima tua, et ex omnibus viribus tuis, et ex omni mente tua; et proximum tuum sicut teipsum*.

[157] *Ratio disciplinae*, el sistema de una disciplina científica, la ciencia.

[158] MT. 11. 30, *iugum enim meum suave est, et onus meum leve*: «Mi yugo, en efecto, es suave y mi carga, ligera». Otras fuentes de la obra agustiniana escriben: *iugum enim meum … leve est*.

[159] San Agustín explicará luego *(Retract*. I 11, 4) el sentido de este pasaje tratando de conciliar el concepto de alma del mundo, definido por Platón en el *Timeo* y heredado por los neoplatónicos, como Plotino, para quien dicha alma es la tercera hipóstasis que, en cuanto que organizadora de la materia, representa el ejercicio inmediato de la providencia divina y es el lugar donde habitan los dioses inferiores del paganismo.

En *La ciudad de Dios* (VII 6 y 23, donde toma como referencia las doctrinas de Varrón al respecto), aun reprobando este aspecto politeísta del alma del mundo, no había encontrado absurda su existencia. En *De immortalitate animae* (15, 24) había adoptado incluso la posición de Plotino, en el sentido de que todo cuerpo se mantiene como estructura en virtud de su alma, tanto si se trata de un cuerpo individual como si del cuerpo universal del mundo. En las *Retractaciones*, en cambio, se muestra más cauto: no hay, en efecto, razones evidentes ni apoyo suficiente en las Escrituras para entender, como hacen muchos filósofos, el mundo como un ser animado. En cualquier caso, dice, tenga o no tenga alma el mundo, lo cierto es que dicho mundo no es nuestro dios: si tiene un alma, dicha alma se la ha dado Dios; si no la tiene, un ser inanimado no puede ser dios. E intentando, no obstante, ser fiel a sus orientaciones neoplatónicas, aceptará como una creencia más que acertada *(rectissime creditur)* la de que los ángeles están puestos por Dios para velar por la belleza y el orden del mundo. Aun así. precisará que «con el nombre de ángeles santos» designaría «toda santa criatura espiritual constituida al servicio secreto y oculto de Dios» *(omnem sanctam creaturam spiritualem in Dei secreto atque occulto ministerio constitutam)*, tratando de puntualizar una ulterior referencia *(Mús*. VI 17, 58) a estas misteriosas criaturas espirituales.

[160] Cf. 16, 57 y 58.

[161] 1 *Jn*. 2, 15-16, que en la Vulgata figura en estos términos: *Nolite diligere mundum, neque ea quae in mundo sunt. Si quis diligit mundum, non est charitas Patris in eo: quoniam omne quod est in mundo concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitae: quae non est ex Patre sed ex mundo est*.

San Agustín, en cambio, escribe: *nolite diligere mundum: quia omnia quae in mundo sunt concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et ambitio saeculi*.

[162] *Moderatores:* recuérdese cuanto quedó dicho en su momento sobre *moderor, modular, modus*, etc. Cf. el *moderandis* de 10, 25.

[163] Recuérdese lo dicho más arriba por San Agustín sobre la «curiosidad» como causa del «desvío» de las almas.

[164] Es decir, el rango o puesto que ocupa en dicho orden.

[165] En otras fuentes manuscritas, seguidas por los editores anteriores, se lee «ordena» *(ordinat)* en lugar de «adorna» *(ornat)*.

[166] De nuevo la expresión usada en 11, 33.

[167] Es decir, su identidad.

[168] Es decir, si se tiene en cuenta no la clasificación de las sílabas como «largas» o «breves» que mantiene la gramática de acuerdo con la convención lingüística de reconocer sólo dichos dos tipos de sílabas, sino la realidad de la duración temporal de dichas sílabas: recuérdese lo que había dicho en II 2. 2.

[169] Al comienzo del verso o periodo.

[170] Emplea aquí San Agustín (única ocasión en el tratado) el verbo *coapto*, con el que recoge el sentido del griego *harmóttō* («ajustar», «ensamblar», «harmonizar»); así lo afirma expresamente a propósito de *coaptatio* en

el *De Trinitate* (IV 2, 4): *Haec enim congruentia, sive convenientia, vel concinentia, vel consonantia, vel si quid commodius dicitur, quod unum est ad duo, in omni compaginatione, vel si melius dicitur, coaptatione creaturae, valet plurimum. Haec enim coaptationem, sicut mihi nunc occurrit, dicere volui, quam graeci* harmonían *vocant*.

Coaptatio es, por tanto, una traducción latina del griego *harmonía*. El término, según el *Thesaurus Linguae Latinae*, se documenta por primera vez en Hilario de Poitiers, en el *Comentario sobre los salmos* (que se fecha después del 360 p. C.) ya con su sentido musical (HIL., *In psalm*. 65, 1 *psalmus autem ex coaptatione, quam harmoniam nuncupant, organi comparatur)*. San Agustín lo emplea con frecuencia para referirse a las relaciones aritméticas que sustentan toda la creación *(Trin*. 4, 2, 4, pág. 889[c]; 4, 6, 10, pág. 695[A]) o a la estructura armónica tanto del alma *(Gen. ad lit*. 10, 21, pág. 325, 24) como del cuerpo humano —¿*musica humana*?— y del mundo en general —¿*musica mundana*?— *(Ciud*. XXII 24). Paralelo al de *coaptatio* es el caso del verbo *coaptare*, con el que se alude a la acción de ensamblar o «harmonizar» unas cosas (corporales o espirituales) con otras, ampliamente empleado también por San Hilario y San Agustín entre otros (cf. *Th. ling. lat.)*.

Boecio, que en su *De institutione musica* hace amplio uso de estos términos, podía ser deudor en ello de San Agustín, cuyos escritos conocía (cf., por ejemplo, *De unitate Trinitatis*, proem.).

171 Cf. lo expuesto, por ejemplo, en III 5, 11; V 5, 9; 6, 12; 11, 23. Este párrafo y el anterior ponen una vez más de manifiesto los vínculos de este libro sexto con los cinco primeros.

172 Del orden.

173 Nueva evidencia de la estrecha relación de este libro final con el resto de la obra y de que así lo entendía el autor: cf., por ejemplo, JACOBSSON, *op. cit*., pág. CVI.

174 Cf. *Enarr. in psalm*. 38, 9.

175 La «atención a», recuérdese.

176 Es decir, hacia la otra parte de nuestro ser, la temporal, la corporal; de ahí que los editores anteriores (Venecia 1552, MIGNE, THONNARD) escribieran *corporis partem* en lugar del *temporis partem* de los manuscritos.

177 Cf. 16, 53.

178 Cf. lo dicho en 13, 29

179 El concepto agustiniano de la acción providente de Dios *(Mús*. VI; *Lib. arb*. III; *De ord.)* coincide en lo fundamental con el de Plotino (cf. especialmente los tratados segundo y tercero de la tercera *Enéada)*, al que añade las rectificaciones impuestas por la fe cristiana. Al igual que Plotino, tiene San Agustín una idea sistemática del mundo: la entidad y la belleza de las cosas dependen de su relación con el conjunto; la bondad de un ser sólo se aprecia teniendo en cuenta el lugar que ocupa en el sistema universal; un sistema jerárquico en el que hasta lo malo tiene su función y su belleza *(Ciud*. XI 16: 18; 22; XII 4; XXII 19; 21; 24).

Este planteamiento básico se transfigura en San Agustín a la luz de la fe: si para Plotino la Providencia es obra del alma del mundo o del *Lógos*, que emana de Dios como una criatura, para San Agustín se trata de la acción externa de la Trinidad divina *(Ciud*. V 11). No admite tampoco San Agustín la idea plotiniana de que el mal que sufren los justos en este mundo responde a la existencia anterior de sus almas. Finalmente Plotino, de acuerdo con el ideal pagano (aristotélico, estoico, platónico) de una naturaleza dependiente de la perfección divina en virtud de una evolución o de una emanación necesaria, entiende que el alma del mundo lo gobierna, por así decirlo, ciegamente, de un modo automático, no por unos cálculos de su inteligencia o por los desvelos de su voluntad: de ahí una especie de determinismo que, por ejemplo, deja sin sentido la plegaria o en todo caso la reduce al nivel de los encantamientos o de las fórmulas mágicas. San Agustín, en cambio, aun teniendo siempre presente la bondad de Dios que alcanza incluso a las más humildes criaturas (cf. *Mús*. VI 17. 56-58). no olvida nunca la doctrina de la caída y de la Redención. En consecuencia, deja a salvo la plena libertad de Dios en la distribución de sus dones y la actuación libre (el problema del mal, uno de los puntos más oscuros del sistema de Plotino, lo aborda San Agustín de manera específica en el *De libero arbitrio)*, y meritoria, del hombre, que debe elevarse hacia Dios mediante el ejercicio de la caridad *(Mús*. VI 14, 43). Sobre todo esto, cf. FINAERT-THONNARD, *op. cit*., págs. 525 ss.

180 *Cum corruptibile hoc induerit incorruptionem et mortale hoc induerit immortalitatem*; de acuerdo con I *Cor*. XV, 53-54, donde, según la Vulgata. se lee: *oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem: et mortale hoc induere immortalitatem, cum autem mortale hoc induerit immortalitatem*... Las palabras de San

Agustín se muestran aquí más próximas a las de la Ítala: *cum autem corruptibile hoc induerit incorruptalitatem, et mortale hoc induerit immortalitatem*.

[181] *Rom*. 8, 11: *propter inhabitantem Spiritum eius in nobis*, dice la Vulgata, mientras que San Agustín cita: *propter Spiritum manentem in nobis*.

[182] *facie ad faciem*: I *Cor*. 13, 12 *videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc facie ad faciem*.

[183] Expresión en la que cabe reconocer un eco de SAN PABLO cuando *(Eph*. 6, 12) se refiere a los demonios diciendo: *«Induite vos armaturam Dei, ut possitis stare adversus insidias diaboli, quoniam non est nobis colluctatio adversas carnem et sanguinem, sed adversus principes et potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum, contra spiritualia nequitiae in caelestibus»*.

[184] SAN PABLO, *Phil*. 1, 23-24 *«Coarctor autem e duobus: desiderium habens dissolvi et esse cum Christo multo magis melius: permanere autem in carne, necessarium propter vos»*, pasaje que San Agustín cita en estos términos: *«bonum est mihi dissolvi et esse cum Christo: manere autem in carne, necessarium propter vos»*.

[185] Disposición.

[186] De la prudencia *(providentia)*, la cuarta de las virtudes cardinales, ya había hablado antes (VI 13, 37), como dirá enseguida.

Estas cuatro virtudes primarias, la templanza (moderación, discreción: *sōphrosýnē, temperantia)*, la justicia *(dikaiosýnē, iustitia)*, la fortaleza (virilidad: *andreía, fortitudo)* y la prudencia («juiciosidad», sabiduría: *phrónēsis/providentia)* tienen hondas raíces en el pensamiento clásico (cf. PLATÓN, *Eut*. 279-281: *Rep*. IV 6-8, 427 e ss.; *Leyes* I 631c-d; XII 963a-964b). Dentro de la tradición platónica, Aristides Quintiliano *(Mús*. III 16) reconocerá la analogía existente entre ellas y el sistema musical de cuartas, quintas y octavas: cf. MATHIESEN, «Rhythm and Meter...», pág. 566.

[187] VI 13, 37.

[188] «Conversión», *conversio*, y «aversión», *aversio*. en su pleno sentido de «volverse, orientarse, hacia» y «volverse, «apartar la cara de».

[189] *1 Jn*. 3, 2: *charissimi, nuncfilii Dei sumus: et nondum apparuit quid erimus. Scimus quoniam cum apparuerit, similes ei erimus: quoniam videbimus eum sicuti est*, pasaje que, a excepción de *dilectissimi* en lugar de *charissimi*, recoge textualmente San Agustín.

[190] El neutro plural *adversa* abarca tanto las adversidades como los adversarios.

[191] Plotino, por ejemplo, al hablar sobre las virtudes (tratado segundo de la *Enéada* primera), busca conciliar las concepciones de Aristóteles (la virtud, como hábito adquirido) y de los estoicos (la virtud, una imitación de Dios), haciendo distinción entre los dos estados del alma: cuando se halla unida al cuerpo y cuando, tras recorrer los diversos grados de su purificación, llega a asimilarse a su principio divino, la Inteligencia *(Noûs, Lógos*; con el que San Agustín identificará al Espíritu Santo). En el primer estado se ejercen las virtudes en el sentido aristotélico; en el segundo persisten las cuatro virtudes cardinales, pero transformadas y desprovistas de su actividad inferior.

San Agustín en estos cinco capítulos *(Mús*. VI 16, 51-55) parece retomar dicha visión, aunque desde la perspectiva cristiana, reconociendo en el cielo dichas cuatro virtudes, pero ya en estado de consumación y plenitud *(perfectae atque consummatae*: 55). Esta misma postura, contraria a la de Cicerón en el *Hortensio* (cf. *De Trin*. XIV 9, 12) es la que adoptará luego Santo Tomás *(Summa* I^{a} II^{a}, q. 67. a. 1). Cf. FINAERT-THONNARD, *op. cit*., págs. 528 s.

[192] *Salm*. 33, 9; algunos manuscritos presentan la versión de los Setenta, que, según la Vulgata, reza *gustate et videte quoniam suavis est Dominus*.

[193] *1 Pedr*. 2, 3: *Si tamen gustatis quoniam dulcis est Dominus*; San Agustín sustituye el *dulcis* por *suavis*.

[194] *Ps*. 35. 8-10: *Filii autem hominum in tegmine alarum tuarum sperabunt: inebriabuntur ab ubertate domus tuae, et torrente voluptatis tuae potabis eos; quoniam apud te est fons vitae:* texto de la Vulgata (versión de los Setenta) que San Agustín reproduce exactamente, a excepción de *sub tegmine*.

[195] *Salm*. 35, 10-11: *In lumine tuo videbimus lumen. Praetende misericordiam tuam scientibus te*. También aquí reproduce San Agustín el texto de la Vulgata.

[196] *Salm*. 35, 11: *et iustitiam tuam his qui recto sunt corde*.

[197] VI 13, 40.

[198] «De su potestad»: *suae potestatis*.

[199] Salm. 35, 12: *Non venial mihi pes superbiae*, texto de la Vulgata.

[200] *Ps*. 35, 12: «*neque manus peccatorum dimoveant me*». La Vulgata reza: *et manus peccatoris non moveat me*.

[201] Seres nacidos, criaturas.

[202] Para un comentario de los tres capítulos siguientes (17, 56-58), cf. DU ROY, *L'intelligence de la foi*..., págs. 287-297.

[203] Cf. *Conf*. I 10: «Dios ordenador y creador de todas las cosas nacidas» *(deus ordinator et creator rerum omnium naturalium);* I 20: «fundador y rector de la universalidad» *(conditori et rectori universitatis)*; la providencia divina se ejerce no sólo en la creación del mundo, sino también a lo largo de todo el proceso de su historia *(Ciud*. VI 11).

[204] De nuevo la idea del universo como un sistema organizado y mantenido por la divina providencia, en el cual cada componente, incluidos los malos, tiene su sentido, su «hermosura», dentro del conjunto *(Ciud*. XI 18; XII 4). El mal, el pecado, sin embargo, aunque forma parte de ese orden divino (Dios «juzgó que era de mayor potencia y bondad hacer de los males una buena acción que no permitir que los males existieran»: *potentius et melius esse iudicans etiam de malis bene facere, quam mala esse non sinere)*, no proviene de Dios *(Conf*. I 10: «Dios ordenador y creador de todas las cosas nacidas; de los pecados, en cambio, sólo ordenador»: *deus ordinator et creator rerum omnium naturalium, peccatorum autem tantum ordinator)*.

Es el orden universal establecido y garantizado por Dios en el mejor de los mundos posibles, tal como en su momento preconizará LEIBNITZ desde su «optimismo cósmico» (p. e., *Discours de métaphysique*, art. VI; *Essais de théodicée*, III 124), contra el que elevará su voz rebelde VOLTAIRE (p.e., en el *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome: tout est bien* o en el *Candide)*.

[205] El texto, de suyo, dice «fabricación», *fabricatur*.

[206] Se aplican aquí al alma, en sentido tanto ético como ontológico, los movimientos que la tradición neoplatónica atribuía a las hipóstasis: perderse, volver, permanecer. San Agustín, sin embargo, no reduce la producción de belleza al retorno y a la permanencia, sino que la extiende a los tres movimientos; de ahí la posibilidad de ser atraída por el mal: cf. BETTETINI, «Stato della qucstione...», pág. 433, n. 132; JACOBSSON, *op. cit*., pág. CVII.

[207] En una serie, la serie de los números, *ordo numerorum*. Se retoman aquí ideas expuestas en el libro primero.

[208] Criatura, ser.

[209] Su puesto en la ordenación sistemática general.

[210] *Incorporeo quodam libramento*, «a base de una especie de equilibrio incorpóreo», variante que SVOBODA *(op. cit*., pág. 141) consideraba preferible, en cuanto que más acorde con las frases que siguen inmediatamente; es la lectura por la que opta JACOBSSON. En algunos manuscritos, sin embargo, se lee *in corpore quodam libramento* («en el cuerpo con un cierto equilibrio»), lectura preferida por los editores anteriores.

[211] *Species:* apariencia, aspecto.

[212] Vuelve así a punto de cerrar el libro al verso con el que lo empezó (VI 2, 2).

[213] Cf. LUCR. I 150; 159 s.; 205 ss. JACOBSSON *(op. cit*., págs. CVII s.) reconoce en este capítulo diversas referencias veladas a Lucrecio, que habría que añadir a las recogidas por HAGENDAHL *(Augustinus and the Latin Classics*, Gotemburgo, 1967) como pruebas del profundo conocimiento del poeta por parte de San Agustín.

[214] *Gén*. 1. 1; *Sab*. 2, 2; *1 Macab*. 7, 28.

[215] Racionales *(rationales)*.

[216] De los espacios, espaciales, es decir, la simetría.

[217] La expresión *certis pro suo semine dimensionibus* podría ser, según JACOBSSON *(op. cit*., pág. CVIII)

eco de LUCR. I 169: «*at nunc seminibus quia certis quaeque creantur*».

[218] Un punto *(nota)*, que es indivisible en partes *(impartilis)*.

[219] Principio básico de la geometría (y de la aritmética) antigua: el punto engendra la línea; ésta, la superficie y ésta, a su vez, el volumen.

[220] Otro hápax, como el que señalamos en 7, 19. *Corrationaliter*, «por analogía», se lee en MAR. VICT., *Adv. Arrium* I 13.

Según se recordará, en el libro primero (I 12, 23 s.) como habitual traducción latina del griego *analogía* había recogido San Agustín *proportio*.

[221] Contraposición explícita (cf. JACOBSSON, *loc. cit.)* a LUCR. I 150: *nullam rem e nilo gigni diuinitus umquam*.

[222] El puesto que tiene asignado en el orden general.

[223] Es decir, en un ser estable.

[224] Todo el universo *(universitas)* lo ve San Agustín como un proceso rítmico: recuérdese el *quasi carmini universalitatis*, «una especie de canto de la universalidad». de VI 11. 29. Hay aquí una visión dinámica del mundo, que insinúa una cierta concepción evolucionista: Dios, orden del mundo, entendido tanto en un sentido estático como en un sentido dinámico *(saeculum)*. Una idea que parece haber tenido siempre presente San Agustín (cf., por ejemplo, *Ciud*. XI 18) y sobre la que lo vemos volver de forma aún más explícita al final de su vida, en una carta dirigida a San Jerónimo a comienzos del año 417 *(Epíst*. 166, 5, 13).

La música (la rítmica), así, conjunta el arte y la naturaleza: el artista (el músico, el poeta) es hacedor *(poiētḗs)*, creador *(creator);* Dios, por su parte, en su actividad creadora y providente se muestra como poeta y cantor: cf. VON ALBRECHT. «Musik und Befreiung...», págs. 110 ss.

[225] Nueva referencia indirecta a estos misteriosos seres espirituales cuya función coincide con la que desde el platonismo se le reconocía a la denominada «alma del mundo»: estas almas santas son las que transmiten a todos los cuerpos del universo, incluido el infierno, las leyes divinas y garantizan así el orden establecido. No otra era para Plotino la función del alma del mundo: transmitir hasta los confines de la materia la belleza y el orden que manan únicamente del Ser supremo.

A propósito de *Mús*. VI 14, 43, San Agustín en las *Retractaciones* (I 11, 4) para explicar dicho pasaje, había recurrido al concepto y término «ángeles». Acto seguido, sin embargo, queriendo aclarar estas frases finales del *Sobre la música*, se verá obligado a reconocer, en aras de la estricta ortodoxia cristiana, que el nombre de «alma» que aquí había aplicado a esos ángeles no tiene justificación suficiente en las Sagradas Escrituras. Cf. O'DALY, *Augustin's Philosophy of Mind*, pág. 70.

San Agustín así, desde su perspectiva de creyente, encorseta y empobrece en cierto modo la visión plotiniana del cosmos. Su «capacidad extraordinaria... para construir a partir de sus lecturas de los textos neoplatónicos un significado totalmente nuevo de la vida interior del individuo tuvo éxito, pero pagó un precio. Él hizo que el sentido platónico de la majestad del *cosmos* palideciese. Perdido en el laberinto estrecho y siempre fascinante de su preocupación por la voluntad humana... Agustín dio la espalda al *mundus*, a la belleza mágica asociada con el universo material en el platonismo tardío»: BROWN, *Agustín de Hipona*, pág. 518.

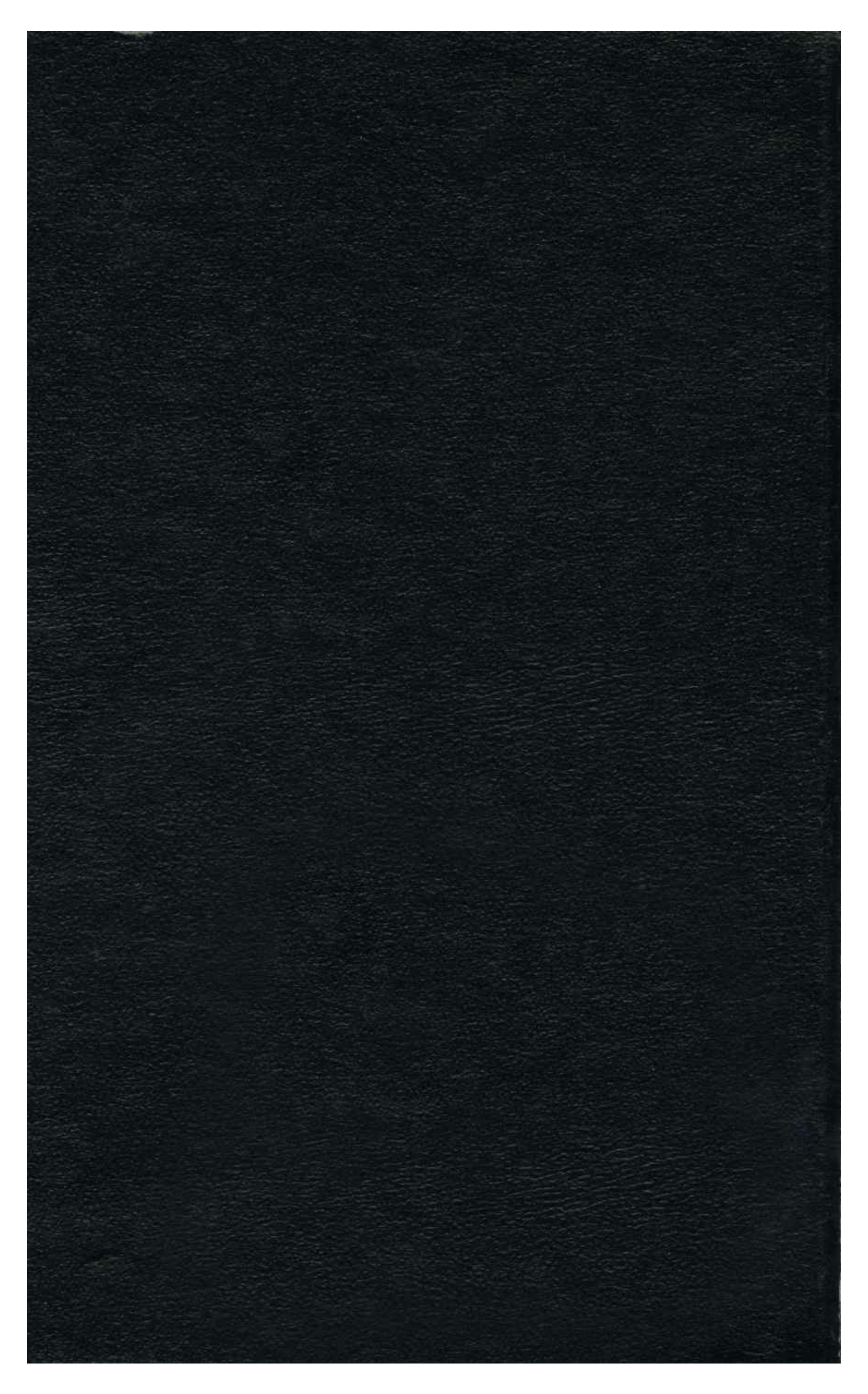
[226] Idea y expresión *(nulla interposita natura)* ya presentes en el capítulo introductorio: VI 1, 1.

[227] Las de los denominados «infiernos».

[228] Es decir, en la fe, la esperanza y la caridad.

[229] Son las mismas imágenes de los caminos y del vuelo que usó en el capítulo introductorio: VI 1, 1.

ÍNDICE GENERAL



Índice